This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

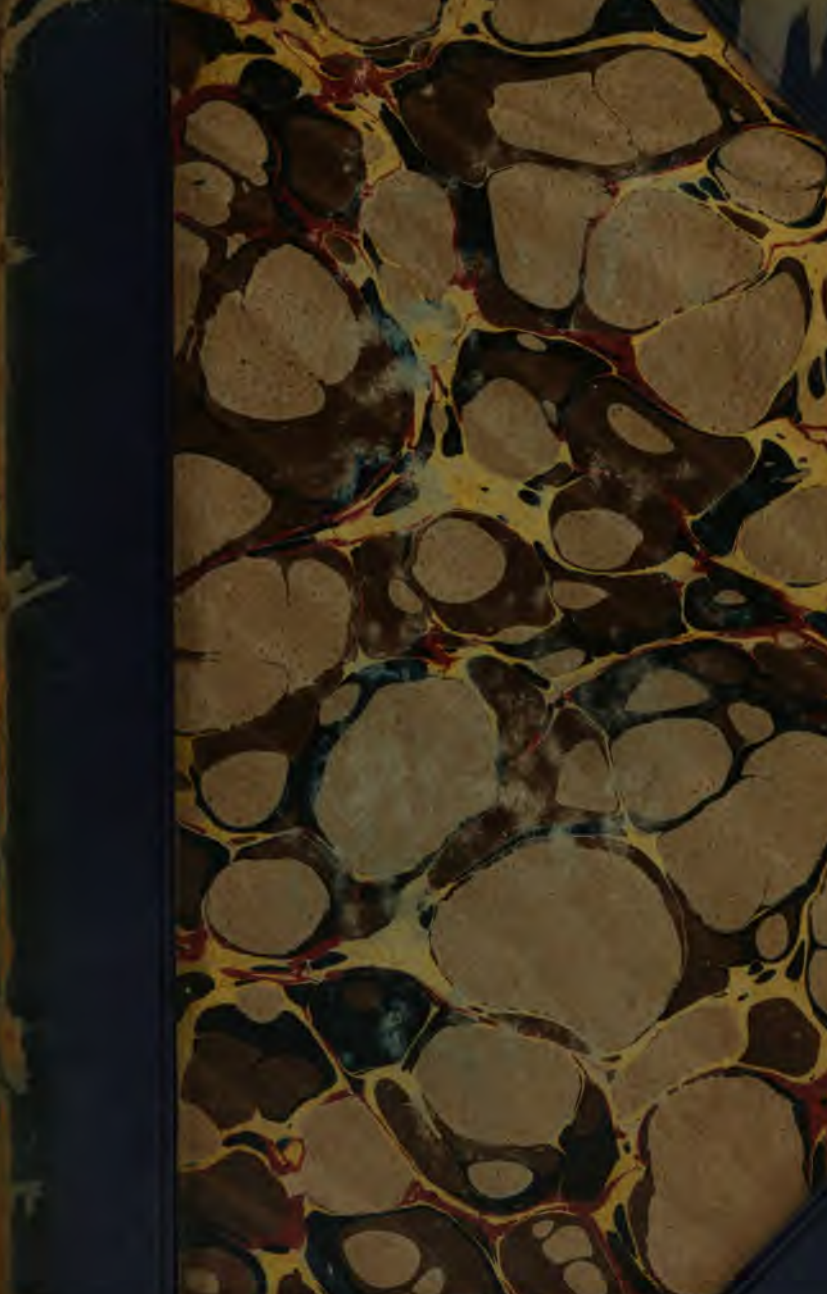
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



~~UNS. 162 e.6~~

Vet. Ger. III A. 97

Dramaturgische Blätter.

Zum ersten Male vollständig gesammelt

von

Ludwig Tieck.

Erster Theil.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1852.

Kritiſche Schriften.

Zum erſten Male geſammelt und mit einer Vorrede herausgegeben

von

Ludwig Tieck.

Dritter Band.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1852.

TAYLOR INSTITUTION
LIBRARY
8 JUN 1954
UNIVERSITY OF OXFORD

RX

Vorbericht.

Diese Bände enthalten nicht nur die „Dramaturgischen Blätter", welche im Jahre 1826 bereits gesammelt erschienen, sondern auch viele später geschriebene, theils wenig bekannt gewordene, theils noch gar nicht publicirte.

Bis auf die, im Anhange des zweiten Theils befindlichen Aufsätze, sind alle aus den lebendigen Anregungen hervorgegangen, welche Ludwig Tieck von den Darstellungen des dresdener Hoftheaters empfing, und aus seiner Absicht — die selbst in den allgemein gehaltenen Betrachtungen fühlbar ist — zunächst auf dieses Institut zu wirken.

Der Einfluß seiner meisterhaften dramatischen Vorlesungen sowol wie seines leitenden Urtheils hatte sich, bald nachdem er seinen Wohnort in Dresden gewählt, geltend gemacht. So war für die Darstellung des „Kaufmanns von Venedig" von Shakspeare schon im Januar 1821 eine dreiaktige Einrichtung von ihm, sowie sein Rath über Rollenbesetzung u. s. w. benutzt worden. Sein Interesse für Heinrich v. Kleist's Dichtungen —

deſſen Nachlaß er in demſelben Jahre herausgab — bewirkte die Aufführung des „Prinzen von Homburg" und erzeugte damit die erſten beiden Aufſätze über dieſes Stück. Sie erſchienen im December 1821 in der dresdener „Abendzeitung".

Daſſelbe Blatt brachte in den Jahren 1823 und 1824 die ganze Folge von Kritiken, welche dieſer erſte Band enthält, bis auf die „Bemerkungen über einige Charaktere im Hamlet".

Nachdem das Amt eines Dramaturgen am Hoftheater für Tieck geſchaffen worden, ſchrieb er die „Bemerkungen, Einfälle und Grillen über das deutſche Theater", welche den zweiten Theil eröffnen, auf einer Reiſe, die er im Mai und Juni des Jahres 1825 mit ſeinem neuen Chef, dem Hofmarſchall von Lüttichau, behufs einer Theaterſchau unternahm.

Die hierauf folgenden Arbeiten erſchienen im Jahre 1827 als eine Beilage zur dresdener „Morgenzeitung", deren kurzer Beſtand und geringe Verbreitung ſie nicht über den damaligen Leſekreis jener Stadt hinaus hat bekannt werden laſſen. Sie ſind dem großen deutſchen Publikum ganz neu.

Unter ihnen befindet ſich die geſchichtliche Abhandlung über das deutſche Drama, welche Tieck, im Schlußworte der erſten Ausgabe der „Dramaturgiſchen Blätter" verheißen hatte.

Der Cyklus dieſer Aufſätze läßt die Angehörigkeit des Autors an die dresdener Hofbühne, das amtliche Intereſſe, die amtliche Rückſicht merklich hervortreten,

der Einfluß, den er empfing, wie der, den er ausübte, ist daraus nicht undeutlich zu übersehen; um so mehr mußte die Aufbewahrung der kleinsten Tageskritik, jeder von flüchtigem Anlasse hervorgerufenen Bemerkung geboten scheinen, sofern sie nur zuverlässig von Tieck geschrieben, sofern sie selbständig und abgeschlossen waren.

Für die Betrachtung der Kunstentwicklung und des Antheils, den Tieck daran genommen, ist keines dieser Zeugnisse unbedeutend.

Da zu dieser großen Gruppe von Aufsätzen — durch Zeitfolge, Entstehung und beabsichtigte Wirkung zusammengehörig — die Bemerkungen über das englische Theater vom Jahre 1817 nicht in Beziehung stehen, eben so wenig die, erst im Jahre 1851 niedergeschriebenen und noch gar nicht publicirten Notizen über verschiedene hervorragende Unternehmungen des berliner Hoftheaters, so bilden beide einen Anhang zu dieser Sammlung.

Möchte mit Auswahl und Anordnung dieser Blätter das Vertrauen Ludwig Tieck's, meines innig verehrten Freundes und Meisters, das mir dazu die Vollmacht gab, gerechtfertigt, und dieser dramaturgische Schatz nach seinem Werthe verwaltet erscheinen!

Eduard Devrient.

Vorrede zur ersten Ausgabe.

Es waren äußerliche Veranlassungen, die mich bestimmten, vor einiger Zeit über unser deutsches Theater mich vernehmen zu lassen. Diese Aufsätze, welche ich hier dem Leser gesammelt und mit einigen Zusätzen vermehrt übergebe, wurden mit Beifall aufgenommen — ein Beweis, daß es noch viele Liebhaber und Kenner gibt, welche mit der Richtung, die unsere Bühne seit Jahren genommen hat, nicht zufrieden sind. Man möchte im Gegentheil glauben, daß Alle, denen man eine Stimme zugestehen darf, sich dahin vereinigen, unser Theater stehe seinem völligen Untergange ganz nahe. Wenn dies der Fall sein sollte, so ist es kein überflüssiges Beginnen, zu zeigen, wo das Uebel liegt, anzudeuten, wie es könne geheilt oder verbessert werden; denn eine öffentliche Anstalt, die es unternimmt, die Besseren sowie die Menge zu einer geistreichen Erheiterung, oder zum Kunstgenuß zu versammeln, die jetzt von den Städten

und Fürsten so auffallend beschützt wird, für welche große Summen ausgegeben und prächtige Tempel errichtet werden, von der man in allen Gesellschaften spricht, und die man, wie es scheinen möchte, in diesen Tagen des Friedens fast zur wichtigsten National-Angelegenheit erhoben hat, verdient ohne Zweifel beachtet, und nicht als etwas ganz Unwürdiges vom Freunde der Kunst bei Seite geschoben zu werden.

Soll nun aber die Untersuchung eingeleitet werden, woher es komme, daß sich das Theater, sowol die dramatische Kunst selbst, wie die des Schauspielers, so auffallend verschlechtert habe, und fortfahre, immer tiefer zu sinken, so entdeckt der Kenner so viele und mannichfaltige Ursachen, daß er bei den vielverschlungenen Fäden in Versuchung geräth, im Ueberdruß zu ermüden, und lieber das verwirrte Gewebe sich selber zu überlassen.

Als unser deutsches Theater sich bildete, gewann es dadurch Kraft, daß es sich lange fast selber überlassen war. Es fand nur wenige Beschützer, die Anzahl der Freunde war nicht übermäßig groß, und die Schauspieler waren zufrieden, sich hinzufristen und nur zuweilen von Kennern aufgemuntert zu werden. So bildeten sich große Talente, fast in der Einsamkeit, und eine deutsche Schule entstand, die den Le Kain's, Preville's und Garrick's vielleicht eben so vollendete Künstler entgegenstellen konnte. Als nach und nach die Menge Theil nahm, als die Schauspielhäuser sich mehr füllten, nahm diese wohlwollend auf, was ihr verständig gebo-

ten wurde, und überließ es den Kennern, mit Kritik zu loben oder zu tadeln.

Statt des Luſtſpiels und der Tragödie ward es bald die Liebhaberei der Deutſchen, eine Gattung auszubilden, die, zwiſchen beiden ſchwebend, die Erſcheinungen des Lebens mit allen ihren Zufälligkeiten abzuſchildern ſtrebt, und ohne jene Begeiſterung des Lächerlichen oder Erhabenen durch eine leicht zu gewinnende Rührung Bilder intereſſant zu machen, die gewiſſermaßen ohne allen Kunſtrahmen hingeſtellt werden. Die frühere Schule hatte eben nicht viel Vortreffliches aufzuweiſen, aber ihr Streben war ein anderes, und es iſt eben nicht nöthig, daß eine Schule, ſo wie ſie nur erſt gegründet iſt, lauter Meiſterſtücke hervorbringe; es iſt ſchon Gewinn wenn die Schüler ſich nur des Weges, den ſie gehen ſollen, bewußt ſind. Dieſe Luſt aber an der Rührung, die den Deutſchen ſo auffallend charakteriſirt, bemächtigte ſich verblendend bald ausſchließend des Theaters, und eine Anzahl von Kleingemälden mit falſcher Sentimentalität und ſchwächlichen Schilderungen menſchlichen Elends und verächtlicher Erbärmlichkeit erfüllte unſere Theater. Dieſe Neuerung verdrängte die Anlage zu einer deutſchen Schule ſo völlig, daß man dieſe Schilderungen jetzt ſelber ſo nennen müßte, weil ſie lange Zeit faſt ausſchließend herrſchten. Dieſe Bilder, roh aus dem Leben aufgegriffen, hatten noch den Nachtheil, daß ſie die Schauſpielkunſt faſt überflüſſig machten, und den Zuſchauer gewöhnten, nur das Natürliche, Unbedeutende, ohne weiteren Zuſammenhang mit der Kunſt,

gern zu ergreifen, und die grobe Täuschung für die wahre und ächte zu nehmen. Nun war es der Menge leicht, nach augenblicklichen Gefühlen ein Urtheil zu fällen, und schon damals entstand eine sonderbare Kritik, die um so mehr zu loben fand, je mehr sich jene schwächlichen Geburten von aller Kunst entfernten, die Begeisterung verhöhnten und der Natur selbst einen so schlecht geschliffenen Spiegel vorhielten, daß nur Ungeheuer und Fratzen sich in ihm abbildeten.

Jeder Künstler will erkannt sein, er wünscht Stimmen zu hören, die sein Bestreben rechtfertigen oder auf die bessere Bahn lenken. Eine mannichfaltige Kritik bestrebte sich auch, mit mehr oder minder Glück, diese Forderung zu befriedigen. Eigene Blätter waren dieser Liebhaberei gewidmet, die nur der Schauspieler oder Theaterfreund las. Aber mit der wachsenden Lust am Schauspiel, die freilich mehr ein Bedürfniß ward nur die Zeit auszufüllen und zu vertreiben, vermehrten sich auch die Tagesblätter in jeder Stadt in demselben Maße, als eine nüchterne, stets hungernde Lesegier diejenigen peinigte, die, zu wenig gebildet, um in ächten Schriften sich zu unterrichten, doch von der Welt und ihren Erscheinungen erfahren und Gedanken in sich hervorbringen wollten, die auf das Edle und Schöne hinzudeuten schienen.

Nach manchen Versuchen unserer besten Schriftsteller, das Publikum für Untersuchungen über die Kunst zu interessiren, nach einer vorübergehenden Anstrengung der Nation, sich für Philosophie und Wissenschaft zu begei-

ſtern, iſt an die Stelle einer vielleicht einſeitigen Energie eine faſt allgemeine Schlaffheit eingetreten, eine träge Skepſis, die jeder Wahrheit wie Unterſuchung ſcheu aus dem Wege tritt und in anmaßender Sicherheit nur den Effekt, und immer wieder den Effekt predigt, jede Zurechtweiſung verlachend, als wenn Bildung und Kunſtſinn nicht eben jene Wirkungen verſchmähend von ſich wieſen, die den rohen Haufen ſo oft entzücken.

Dieſe Meinungen des Haufens, ſeine Lobpreiſungen, ſein irrer Tadel und poetiſches Faſeln, alle dieſe Ergießungen der Unwiſſenheit finden heut zu Tage ihren Platz in jenen Magazinen unſerer zahlloſen Tagesblätter. Nicht daß ſich in manchen nicht lobenswerthe Arbeiten von vorzüglichen Schriftſtellern finden ſollten, oder einige dieſer Blätter ſelbſt ein beſſeres Beſtreben ausſprächen: der Mehrzahl geſchieht kein Unrecht, wenn man ſie zum Abfall und Kehricht unſerer Literatur rechnet. Denn hier haben Stimmen Gelegenheit, ſich hörbar zu machen, die ſich ehemals nirgend durften vernehmen laſſen, die ungeſalzenſten Erzählungen, die ärmſten Späße, die verwirrteſten Meinungen, die ſich die Miene der Kritik geben, finden hier ihre Stelle. Die Leſenden gewöhnen ſich immer mehr an dieſes Geſchwätz, und werden immer unfähiger, ein Buch zu verſtehen. Das Seichteſte in dieſer Maſſe iſt ohne Zweifel, was man in dieſen Blättern über die verſchiedenen deutſchen Theater findet. Und was ſoll man zu den ſogenannten Kritiken über die Schauſpieler ſagen? Den meiſten ſieht man Unkunde und Parteilichkeit beim Aufſchlagen an. Manche wollen

durch scharfe Bitterkeit auffallen, aber die Mehrzahl lobt in allen Tönen. Wehe den armen Schauspielern über dieses Lob und diesen Tadel! Am meisten aber sind die Schauspielerinnen zu bedauern! Was sollen sie doch mit diesen gedruckten Liebeserklärungen anfangen, die so oft im Tone eines Faunen oder schmachtenden Weichlings sich vernehmen lassen? Schämen wenigstens sollten sie sich dieser zu öffentlichen Huldigungen. Ein auffallender Widerspruch ist es, daß unsere Zartheit jetzt im Theater so leicht von einem Scherz eines älteren Dichters verletzt wird, daß oft die Künstlerinnen diese und jene Rolle versagen, an denen man ehemals keinen Anstoß nahm, und das feine Gefühl doch von jener lauten Anbetung nicht beleidigt wird, die so oft an den Ton der Frechheit grenzt. Sonderbar ist es, daß so unbedingt und laut von allen Stimmen jugendlicher Reiz, üppige Formen u. s. w. gefordert werden, und Jedermann zu vergessen scheint, daß eine Unzelmann-Bethmann noch im Alter junge Rollen vortrefflich spielte, und eine Siddons selbst hochbejahrt in der Tragödie als Jungfrau bewundert wurde.

Diesen Sinnenreiz suchen also die meisten männlichen Zuschauer im Theater, und sprechen unverholen diesen Wunsch aus. Ist es zu verwundern, daß die Schauspielerinnen, um zu gefallen, diesem Wunsche entgegenkommen? Viele wenigstens, und unter diesen nicht unberühmte, stellen die Natur und sogenannte Naivetät so dar, daß es das wird, was man ehemals übertriebene Koketterie nannte. Die Zuschauer selbst wissen dies

eigentlich auch, aber sie sind zufrieden, wenn sie nur gereizt sind.

Wie kann bei solcher Stimmung noch von einem Kunstgenuß die Rede sein? Wahrlich, die Theater und ihre Besucher bieten von dieser Seite allein den Zeloten, deren Stimme jetzt wieder erwacht, eine schlimme Blöße.

Als der Alexandriner, vorzüglich durch Lessing's Bemühungen, vom Theater verdrängt wurde, glaubten die besseren Köpfe damals viel für die Freiheit gewonnen zu haben. Sie sahen freilich nicht vorher, daß das Dürftige, unter dem Titel der Natur, sich nach einer gewissen Zeit so durchaus des Theaters bemächtigen würde. Doch wurden zu Lessing's Zeit und bald nach ihm alle unsere wahrhaft großen Schauspieler gebildet. Auf dieser Prosa ruhte ihr größtes Verdienst; und wie sie diese zu behandeln verstanden, mit welcher Kunst sie sprachen, wandelten und sich geberdeten, davon ist freilich den jüngeren Schauspielern und Zuschauern auch jede Ahnung entschwunden. Die Zeit jener Familiengemälde schadete ihrer Kunst wesentlich, noch mehr aber jener fruchtbare Schriftsteller, der, selbst ohne Arg darüber, sich die Aufgabe gesetzt zu haben schien, die Natur in allen ihren Erscheinungen zu entstellen. Wo Natur und Wahrheit in der Dichtung völlig mangeln, da kann der Schauspieler zwar überkleiden und verhüllen, um die Carikatur wieder zu einem Gemälde zurecht zu rücken; soll er aber lange diese mißliche Uebung vornehmen, so wird er endlich erschlaffen, er wird auch die

grellen Uebergänge nicht mehr scheuen, sich in der Uebertreibung und den groben Pinselstrichen gefallen, und der Zuschauer wird sich verwöhnt bald überreden, dieses rohe Bild sei die wahre Erscheinung der Natur, und durch ungeziemenden Beifall den Darsteller um so sicherer, und vielleicht auf immer, verderben.

Doch auch diese Zeit liegt schon hinter uns. Ein großer Dichter nahm sich der sinkenden Bühne an, ließ den Vers wieder ertönen, und schenkte uns edle Werke, die recht eigentlich jetzt mehr als alle andere deutschen Produktionen der ganzen Nation angehören. Die älteren Schauspieler widersetzten sich mehr oder minder, öffentlich oder in Geheim, diesem neu erscheinenden Verse. Nicht, daß sie ihn nicht hätten sprechen können, denn wir werden ihn nicht so recitiren hören, wie wir ihn von Schröder, Fleck oder Brockmann vernommen haben; sondern weil alle Spieler ahneten, daß die Freiheit, in der sie sich bewegten, gehemmt werden, daß die ächte Darstellung eine falsche Richtung nehmen dürfte.

Der Erfolg hat wenigstens ihre Besorgniß gerechtfertigt. Es wäre ungerecht, zu behaupten, daß unser Schiller zunächst die Veranlassung gegeben hätte. Einige seiner Werke streben zwar zu einer lyrischen oder epischen Ausschmückung hin, die das Spiel und die Recitation vereinzeln, die den Schauspieler fast zwingen, etwas aus dem Zusammenhange zu reißen; aber das dramatische Element ist bei ihm so überwiegend, daß es den schädlichen Einfluß auf die Bühne nicht hätte äußern

können, wenn sich ihm nicht Andere angeschlossen hätten, die gewissermaßen eine Schule bilden, und die in diesem Fehler mit vollem Bewußtsein ihre größte Kraft entwickeln wollen. Durch diese Bemühungen sind die Schauspieler, vorzüglich die jüngeren, verleitet worden, daß sie jetzt aus manchem gerühmten Trauerspiele nichts mehr als ein Deklamationsconcert machen, und der Hörer, der schon an diese vollendete Unnatur gewöhnt ist, um so mehr entzückt wird, je mehr der junge Mann oder die verehrte Schöne eine Stelle ganz vereinzelt und aus dem Zusammenhange reißt, um sie unter seltsamen Zuckungen dem Parterre entgegen zu schreien, um alle übrigen Mitspielenden völlig unbekümmert. Bald darauf tritt dann ein zweiter hervor, der es auf ähnliche Art wiederholt, und so fort, sodaß man völlig Theater und Gedicht vergißt, und nur noch eine Uebung schreiender Stimmen anhört, wie sie wol sonst auf Schulen, oder bei den ersten Anfängern im Deklamiren gewöhnlich war.

Lange klagte man in Deutschland, daß es so wenige stehende Theater gebe, und daß kein Fürst sie beschütze. Jetzt geschieht es, und jede bedeutende Stadt hat ihr eigenes Theater, wenn nicht mehr. Aber wir haben vielleicht zu viel damit gewonnen, als daß es noch ein ächter Gewinn sein könnte. So viel gibt die Erfahrung, wenn man es nicht schon vorher gewußt hätte, daß zu große und prächtige Säle, besonders bei der Beleuchtung der Lichter, unser Schauspiel völlig vernichten. Wenn man nicht Menschen und Gesichter mehr

sieht, die feinen Uebergänge im Gespräch nicht mehr versteht, so kann kein Bemerken des Spieles und kein Vergnügen daran stattfinden. Für die Oper mögen diese großen Häuser vortheilhaft sein; die Oper verdrängt aber, wo diese Prachtsäle sind, früher oder später, das Schauspiel aus dem Hause.

Um nun harmonisch und würdig das Ganze darzustellen, malt man Dekorationen, die keine solche mehr, sondern selbständige Kunstwerke sein wollen. Geschehe dies immerhin der Oper zu Gefallen, nur verschone man das Schauspiel damit. Aber, um Zuschauer zu locken, um doch durch etwas Sinnenreizendes das verlorene Theater zu ersetzen, ordnet man große, kostspielige Aufzüge an; Pferde, je mehr je lieber, übertäuben die Redenden; Feuerwerke sprützen und ängstigen; seltsame Beleuchtungen blenden; Seiltänzer und Ballet füllen die Lücken, und ein Kostüm aller Jahrhunderte prahlt mit kindischer Gelehrsamkeit, um auf alle Weise den Haufen zu bestechen, und ihn, so weit als nur möglich, von einem edeln geistigen Genusse entfernt zu halten: als verstände es sich nicht von selbst, daß in der Theaterkunst, wie in Malerei und Skulptur, das Gewand und Kostüm nur den höheren Absichten dienen, und hundertmal für den anmaßlichen Kenner unrichtig sein müsse, um nur passend und kunstgemäß zu bleiben.

Trefflich in diese Verwirrung hinein haben die neueren Dichter gearbeitet. Ob es ein lyrisches Drama geben könne und solle (wenn es sich nicht als Oper darstellt), darüber läßt sich viel streiten. Manche Stücke

von Calderon nähern sich vielleicht der Lösung dieser schwierigen Aufgabe. Aber durch die „Jungfrau von Orleans“ und die „Braut von Messina“ ermuthigt, haben uns Werner, Müllner, Grillparzer, Houwald, Raupach und Andere, Gedichte in so seltsamen Formen gegeben, daß die meisten formlos zu nennen sind. Durch die gräßlichsten Situationen, dadurch, daß sie den Menschen unter das Thier erniedrigen, wollen Manche das ermattete Gefühl reizen und erschüttern, in derselben Zeit, in welcher man noch immer einem Ideale nachjagt, das sich in ein Nichts von Zartheit auflöst: andere dieser Gedichte sind so schülerhaft componirt, daß man sich in jene frühen Anfänge der dramatischen Kunst versetzt glaubt, in welchen die dialogische Form erst entdeckt wurde. Andere Verfasser scheuen sich schon gar nicht mehr, für Dekorationen, leeres Geräusch und unnützen Pomp ihre Stücke einzurichten, während wir zugleich von den französischen Vorstadt-Theatern mit Malefikanten aller Art versorgt werden, deren Darstellung ziemlich das Gefühl bei einer wirklichen Hinrichtung erregen mag.

Und unser neuestes Lustspiel! Lange quälten uns die kleinen epigrammatischen Stücke von zwei oder drei Personen, in denen gar nichts geschah. Jetzt hat uns ein weitberühmter Autor wieder mit Handlungen versorgt, in denen wir die gemeinsten Redensarten und Scherze vernehmen, bei welchen wir uns freilich die schwächsten Compositionen von Kotzebue und Iffland wieder zurückwünschen müssen.

Kurz, Tragödienschreiber wie Spieler, Lustspiel und Ballet und Dekoration, Kostüm und gräßliche Mordgeschichten, Alles mit Dichtern und Tänzerinnen und Schauspielerinnen im Bunde, arbeitet nur dahin, den groben Sinnenreiz zu erwecken, sei es auf welche Art es wolle, und Kunst, Kritik, Satire, Scherz und Witz schweigt nicht nur dazu, sondern strengt sich, zwar in Schwäche sich abmühend, im Gegentheil an, das Beginnen mit Bitterkeit oder Lob, in Gedichten oder Abhandlungen zu rechtfertigen.

Ich wollte in nachfolgenden Blättern auf das Verfehlte wie auf das Bessere aufmerksam machen. Schilt man entgegen und beruft sich auf die vollen Schauspielhäuser, so wird immer zu fragen erlaubt bleiben: ob dieselben Säle nicht, wenn die Sache wieder eine bessere Wendung nehmen sollte, von anderen Zuschauern ebenfalls gefüllt sein würden? Ob nicht viele der jetzigen Bewunderer auch das Bessere bewundern lernten? Und ob nicht alle dabei gewönnen?

Dresden, 1826.

Ludwig Tieck.

Inhalt des dritten Bandes.

	Seite
Vorbericht	V
Vorrede zur erſten Ausgabe	IX
Einleitung	1
Ueber die bevorſtehende Aufführung des Prinzen von Homburg	5
Brief an einen Freund in Berlin, über die Aufführung des Prinzen vom Homburg	11
Anna Boleyn, von Eduard Gehe	19
Die beiden Duennen, und die Radikalkur	34
Die Pilgerin, von der Frau von Weißenthurn	35
Die Piccolomini. Wallenſtein's Tod	37
Des Herzogs Befehl, von Töpfer	62
Eßlair in Dresden	63
Der Unſchuldige muß viel leiden, von Th. Hell	81
Käthchen von Heilbronn, von Heinrich von Kleiſt	82
Cervantes' Portrait	86
Jery und Bätely, von Goethe	88
Der Herbſttag, von Iffland	89
Tony, von Th. Körner	90
Der Zinngießer, nach Holberg	97

Seite

Das Portrait der Mutter, von Schröder 100
Der Leuchtthurm, von E. von Houwald 104
Die Waise von Genf, von Castelli 125
Clavigo, von Goethe 128
Marie und Marliese, oder mehr Glück als Verstand 134
Der Fürst und der Bürger, von Houwald 145
Preciosa, von P. A. Wolff 162
Die Drillinge, von Bonin 166
Romeo und Julia, von Shakspeare 171
Der Bräutigam von Mexiko, von Clauren 202
Der Empfehlungsbrief, von Töpfer 212
Der Wollmarkt, von Clauren 216
Der Lügner von Goldoni 219
Hermann und Dorothea, von Töpfer 224
Lear, von Shakspeare 226
Bemerkungen über einige Charaktere im Hamlet 243
Nachtrag. Ueber Hamlet's Monolog 293

Einleitung.

Es kann mißlich, oder wenigstens sehr überflüssig scheinen, in dieser Zeit die Feder aufzunehmen, um Gesinnungen, Meinungen und Urtheile über unser deutsches Theater bekannt zu machen. Seit lange schon hat sich diese Anstalt der Kritik entzogen, statt des Geschmacks wird sie von der Mode beherrscht, alle Autoritäten sind gestürzt, Jeder urtheilt, recensirt, Keiner hört; Alles, Kenner und Liebhaber, klagt über den Verfall des Theaters und den Untergang der Kunst, und doch sind die Schauplätze noch niemals so angefüllt gewesen, noch nie hat die Meinung dieses oder jenes Mannes so wenig Einfluß auf die Menge ausgeübt. Die darstellenden Künstler sind außerdem so durch Lob verwöhnt, daß sie auf keine Erinnerung mehr hinhören, und da Alles Partei ist, fast Keiner aus wahrer Liebe zur Kunst seine Stimme vernehmen läßt, so ist es ihnen nicht zu verübeln, wenn sie gegen jede Kritik gleichgültig, gegen das größte Lob, noch mehr aber gegen Tadel mißtrauisch werden. Wenn man die verschiedenen Berichte aus den vielen großen und

kleinen deutschen Städten lieset, so sind wir mit unzähligen Le Kain's, Garrick's und Schröder's gesegnet, und wenn hie und da ein kleiner Prophet im Vaterlande nicht recht gelten kann, so darf er nur eine sogenannte Kunstreise unternehmen, um seinen Weg mit enthusiastischen Lobpreisungen seines vortrefflichen Spieles bestreut zu sehen. In welchem Tageblatte wird nicht über Theater gesprochen? Dürfte man diesen vertrauen, so wäre die Dichtkunst noch niemals so glänzend über die Bühne gegangen. Aber alle diese Lobpreisungen finden nirgend Glauben, selbst unter den Befreundeten nicht. Die wenigsten dramatischen Dichtungen machen einen Anspruch darauf, zur deutschen Literatur zu gehören, zwischen dieser und den Bretern ist eine große Kluft befestigt; manche Spiele tauchen auf eine Zeitlang empor, und werden nur etwas später vergessen. Unser großer Meister selbst hat vor kurzem die ganze Anstalt und jedes Bestreben dieser Art mit verachtender Unfreundlichkeit von sich gewiesen, und jenen finstern Gemüthern beinahe Recht gegeben, die von je das Theater als eine verderbliche Schule und die Ausübung der Kunst als den sündlichsten Mißbrauch haben verwerfen wollen.

Dennoch läßt sich, wenn man der Billigkeit Gehör geben will, auch Vieles anführen, was die trostlose Lage mit milderem Licht erhellet. Unsere Bühne, die täglich spielen, und fast immer, bei der Ungeduld der Menge, etwas Neues bringen soll, bedarf einer breiten Unterlage. Eine Anstalt, die so Vieles, so Mannichfaltiges, allen Sinnen Zusagendes hervorbringen soll, kann nicht lauter Kunstwerke darstellen, ja, sie soll es gewissermaßen nicht, weil das Beste, bei diesem täglichen Verbrauche, leicht entweiht werden dürfte. Sind doch aus diesem Chaos die ächten Gedichte bei uns, wie bei den Engländern und Spaniern erwachsen, und da

sich immer wieder, oft bei den hoffnungslosesten Umständen, Geist und edler Sinn entwickelt haben, so dürfen wir auch in unsern Jahren nicht geradehin das Theater verzweifelnd aufgeben. Auch ist es nicht ganz passend, wenn die Kritik sich völlig mit der Entschuldigung zurückziehen wollte, daß es unnöthig sei, zu sprechen, da die Theater immer gefüllt und alle Zuschauer, noch mehr die Schauspieler zufrieden seien; als könne es scheinen, daß man dies gegenseitige Wohlgefallen und Vertrauen nur zu stören suche. Man muß bedenken, daß fast in allen Städten die ehemaligen Schauspielfreunde sich zurückgezogen haben, daß es von großem Nutzen für die Anstalt sein dürfte, diese wieder in das Theater zu locken. Es steht auch nicht zu leugnen, daß bei guten Stücken die Häuser wenigstens eben so angefüllt sind, wie bei den schlechten, und daß bei aller Lauheit und Gleichgültigkeit der Deutsche gewiß nicht die Werke seines Schiller zu wenig verehrt, und immerdar ein Bestreben zeigt, vorzuschreiten und das Verständniß fremder Dichter und ihrer Vortrefflichkeit sich anzueignen. Wird doch Calderon wie Shakspeare in Deutschland mehr als in Spanien und England vergöttert. Diese Betrachtungen haben mich bewogen, meine Erfahrungen, Beobachtungen und Einfälle, einen Lieblingsgegenstand betreffend, bekannt zu machen, und ich habe zu diesem Endzweck meine Bemerkungen an die Darstellungen einer Bühne gereihet, die der Aufmerksamkeit würdig ist, und deren Talente den Billigen zu vielfachen Hoffnungen berechtigen.

Ob es zu loben ist, daß ich so viele Stunden meines Lebens daran gewendet habe, die Bühnen meines Vaterlandes, sowie fremder Gegenden, kennen zu lernen; ob ich nicht zu viel und zu oft die Theaterschriften der Franzosen, Spanier und Engländer gelesen, ist schwer auszumachen.

Wenigſtens iſt mir der Gegenſtand, über welchen ich ſprechen will, nicht unbekannt. Doch ſtehe dieſem Geſtändniß zugleich ein anderes gegenüber. Meine Vorliebe iſt ſeit zehn Jahren nicht mehr ſtark genug geweſen, mich um viele der ſeitdem erſchienenen Theaterdichtungen zu bekümmern. Auch darf ich meinen Leſern nicht verhehlen, daß es vorzüglich mein Beſtreben ſein wird, auf die Schwächen und Verkehrtheiten, welche unſer Theater zu vernichten drohen, aufmerkſam zu machen. Von den Darſtellern werde ich daher nur ſelten ſprechen, weil das mittelmäßige Spiel eines ſchwachen Stücks keine ſonderliche Aufmerkſamkeit verdient. Dagegen iſt es nicht unwichtig, hie und da zu zeigen, wie die Schauſpieler, im Bündniß mit manchen der neuen Dichtungen, nahe daran ſind, Schauſpielkunſt und Drama aufzuheben, durch Stücke, die alle Formen des Drama vernachläſſigen, und durch Deklamation, die der Kunſt und Natur gleich ferne ſteht.

Ueber die bevorstehende Aufführung des „Prinzen von Homburg", von Heinrich von Kleist, auf der Dresdener Bühne.

Dieses Schauspiel Heinrich's von Kleist ist schon in Wien, Breslau und Frankfurt am Main gegeben worden. Da die Dresdener Bühne es in diesen Tagen ebenfalls darstellen wird, so ist es vielleicht nicht überflüssig, die Leser dieser Blätter auf Einiges aufmerksam zu machen, damit ihr Vergnügen und ihre Theilnahme ungestört sein möge, und sich nicht voreilig von dem trefflichen Werke abwende.

Die kunstreiche Form des Schauspiels, indem es eine Handlung unmittelbar vor unsern Augen entwickelt und durchführt, uns die Motive zeigt, die Charaktere und Gesinnungen malt, zwingt den Dichter, Manches nur anzudeuten oder völlig zu verschweigen, und die Enträthselung dem Scharfsinn oder erweckten Gefühl des Zuschauers zu überlassen. Ja, dieses Verschweigen ist zugleich ein Vorrecht des Dichters, welches er nicht aufgeben wird, wenn ihn auch die Form des Schauspiels nicht dazu zwänge, denn er kann hierin seine Weisheit nicht minder, als in dem, was er ausspricht, zeigen, und der gebildete Zuschauer wird

auch nur das Werk anziehend finden, in welchem, wenn einmal seine Theilnahme gewonnen ist, der Dichter ihn gleichsam auffordert, thätig mit einzugehen, und durch Witz und Poesie die Theile zu ergänzen, die sich dem Auge entziehen müssen. Nicht anders glauben wir vor Gemälden Verkürzungen, oder verdeckte Figuren ganz zu sehen, wenn anders der Maler sein Handwerk verstand, und unser Auge geübt ist, Bilder anzuschauen. Wir würden es im Gegentheil dem Künstler keinen Dank wissen, der uns, statt der Gruppirung, alle seine Gestalten in gerader Linie vorführte, um nur klar zu bleiben und die Verwicklung zu vermeiden.

Wie sich die zeichnende Kunst schon früh von dieser zu treuherzigen Anordnung entfernte, so mußten die Theaterdichter auch schon seit lange den chronikartigen Styl und die zu steife Symmetrie vermeiden, und Vor-, Mittel- und Hintergrund anlegen, um ein vieldeutiges, mannichfaltiges Kunstgebilde zu erzeugen. Jedes Zeitalter, jede Schule und jeder einzelne Meister wird wieder durch das charakterisirt, was ihm Neben- und Hauptsache ist, was er mit Vorliebe ausmalt, oder andeutet und verschweigt; ja es gibt treffliche Künstler genug, die geradezu die Hauptsache zur Nebensache machen, weil sie der Zier mehr, als dem Ausdruck gewachsen sind, weil die Nachahmung der Natur ihnen wol, aber nicht die Erhebung derselben zu Gebote steht.

Lessing's Scharfsinn spielt in seinen Dramen mit dem Zuschauer, und was dieser errathen muß, ist zuweilen das Beste, ja Nothwendigste.*) Große Dichter, wie Goethe,

*) Der Hamburger Bearbeiter des „Prinzen von Homburg" (siehe: Dramaturgische Blätter von Zimmermann, 1822, S. 204) gibt einen Beweis, wie man oft das Nächste und Nöthigste übersieht, indem man ein Fernliegendes und Ueberflüssiges erklügelt, und ein Werk

bedürften keiner Erklärung, wenn Alles zu ſagen erlaubt und möglich wäre; es gäbe dann nicht die oft komiſchen Mißverſtändniſſe, die ſich jetzt, nach mehr als vierzig Jahren, wieder zu erneuern ſcheinen. Woher der Streit bei Shakſpeare's Meiſterwerken, vorzüglich bei ſeinem wunderſamſten, dem Hamlet, wenn dieſer witzigſte, wie tiefſinnigſte aller Dichter nicht ſo oft, eben ſo gutmüthig als großmüthig, vorausgeſetzt hätte, daß ſeine Leſer und Zuſchauer neben ihm ſtänden, und alſo den richtigen Augenpunkt ſeiner Gemälde gefaßt hätten? Wenn Calderon und die Spanier weniger verſchweigen, ſo üben ſie dagegen den Zuhörer im Auffaſſen von allegoriſchen Beziehungen, im Feſthalten reicher Verwickelungen, im Aufmerken auf Kleinigkeiten, die bedeutſam werden und wichtig und erklärend wiederkehren; und die deutſche neuere Schule, wenn man ſie ſo nennen

---

verdirbt, indem man es verbeſſern will. Natalie hat ein Regiment, dem ſie mit der Autorität eines Generals vorſteht. Ob dies damals war, weiß ich nicht; der Dichter braucht ſie, um in der Noth die Prinzeſſin eine Ordre geben zu laſſen, daß ein Reiterregiment ſeinen Standort wechſelt und nach Fehrbellin kommt, gegen den Willen, hinterrücks des Kurfürſten. Die Freunde des Prinzen, Natalie benutzen dies: man droht indirekt mit einer ſcheinbaren Empörung. Dies entwickelt die große deutſche Geſinnung im Kurfürſten, und als er nun entdeckt, daß die Prinzeſſin die Ordre ausgeſtellt hat, kann er nur lächeln und die Sache übergehend billigen, er müßte denn Natalie auch vor ein Kriegsgericht ziehen wollen. Zugleich erwägt er aber auch, wie die Freundin den Prinzen liebt, wie ſehr die Soldaten dem Verurtheilten anhangen, und ſein Sinn wird noch weicher und nachgebender, und der Leſer und Zuſchauer muß mit behaglicher Ironie dieſe wahrhaft hinreißenden Scenen betrachten können. Dieſe Verkürzungen im Gemälde hat Zimmermann ganz richtig verſtanden und gewürdigt; der Bearbeiter aber hat hier und überall das klare Gedicht in einen drückenden Nebel hinein gerückt.

darf, hat das Publikum gewöhnt, Dinge zu verbinden und zu betrachten, die demselben wol früher als eine zu große Anstrengung erschienen wären.

Diese Versuche haben wenigstens wieder die Aufmerksamkeit und Combinationsgabe in Anspruch genommen, die bei den sogenannten Familiengemälden, in denen oft kaum etwas vorfiel, fast schlummern durften. Wären diese Bilderwerke nur dem Styl der niederländischen Kunst treu geblieben, so durften sie, trotz ihres geringen Inhalts, immer noch auf Meisterschaft Anspruch machen, hätten nicht die meisten die Anmaßung, in diesem engen Raume das Größte in das Kleinste herabzuziehen und darüber die Beiwerke, das Natürliche, zu vernachlässigen, welche diesen Schöpfungen nur durch Wahrheit einen gewissen Zauber verleihen können.

Durch die letztgenannten Versuche ist es aber hauptsächlich dahin gekommen (obgleich die Gewohnheit oder Verwöhnung selbst schon ziemlich alt ist), daß gewisse Tugenden und Gesinnungen der Aufopferung, Großmuth, Freigebigkeit, Mutter- und Kindesliebe u. s. w. an und für sich, ohne weitere Veranlassung, als nothwendig und unerläßlich bei den sogenannten Helden eines theatralischen Werkes angesehen werden. Diese höchsten Empfindungen, ja man möchte sagen, die heiligsten der Natur, werden bei den geringsten und unbedeutendsten Veranlassungen willkürlich angeschlagen, und die Mehrzahl der Zuschauer, daran gewöhnt, folgt dann, ohne weiter darüber zu denken, der Rührung, ja verschmäht in einer gewissen Erhebung alle Kritik, die ihr diese Thränen verdächtig machen möchte. — Vor allen aber ist es die Liebe und Verachtung der Gefahr und des Lebens, welche die jungen Helden charakterisirt, für die wir uns interessiren sollen. Ob es immer der

Natur gemäß ſei, ſo zu empfinden, ob ein aufrichtiges Bewußtſein, ob die Erfahrung dieſen einmal angenommenen Rauſch der Großmuth in allen Lagen des Lebens beſtätige, darnach fragt man nicht mehr, denn er ſcheint eben ſo unerläßlich, wie die Jugend des Liebenden und die Schönheit der Geliebten, und mit Romeo's früherer Leidenſchaft, bevor er Julien kennt, ſowie mit Hamlet's Zaghaftigkeit und Härte gegen Ophelien, will ſich die Menge noch immer nicht verſöhnen, wenn auch dieſe Seltſamkeiten nothwendig zum Kunſtwerke gehören.

Schlimmer noch und beſorglicher ſteht es um den Prinzen Kleiſt's, denn der junge Dichter hat es gewagt, die Sache noch auffallender zu machen. Als den Helden des Stücks ein Kriegsgericht nach einem Siege, wegen Mangel an Subordination, zum Tode verdammt hat, bittet er, zerſtört und vernichtet, um ſein Leben, gibt, von den Schauern des Todes ſchon umfangen, Ruhm und Thaten, ja ſelbſt ſeine Liebe auf, die noch vor kurzem als das Licht ſeines Lebens erſchien. Dieſe auffallende Scene iſt der Mittelpunkt des Schauſpiels; der Prinz ſammelt ſich wieder, er kehrt zum Bewußtſein ſeiner Würde zurück, und wird nun, nach überſtandener Erſchütterung, eben ſo in entſchloſſener Feſtigkeit Held, wie er es vorher nur im Taumel, im Traum und in der Leidenſchaft war. Möchte dieſe hier dargeſtellte Seelenſtimmung auch nicht unnatürlich zu nennen ſein, ſo wäre ſie doch weder dem Schauſpiel angemeſſen, noch an ſich intereſſant, wenn nicht durch die leidenſchaftliche Aufregung, durch das traumähnliche Leben des Prinzen dieſe Sonderbarkeit, dieſe Todesfurcht begründet und gerechtfertigt würde. Er iſt ein Nachtwandler; in ſeine verſchloſſenen Sinne dringt ein Theil der Wirklichkeit, wie eine Viſion, dieſe erhöhet ſeine ſtürmende Liebe, und durch dieſe begei-

ſtert ſtürzt er, halb raſend, die Warnung der Freunde nicht achtend, in das Getümmel der Schlacht, und hilft einen glänzenden Sieg erfechten. Nur wenig wird ſein Rauſch durch die Nachricht abgekühlt, daß ſein verehrter Freund und Fürſt gefallen ſei. Er erhebt ſich im Gegentheil noch mehr, und will Land, Witwe und Geliebte beſchützen. In dieſer höchſten Sicherheit ſeines Herzens ſieht er ſich plötzlich gefangen genommen, vor ein Gericht geſtellt, er muß endlich glauben, der angedrohte Tod ſei Ernſt: — und Leben, Sicherheit, Freund, Ruhm, Vaterland und Geliebte verſchwinden, die Erde bricht unter ihm, dieſer bittern Erfahrung iſt ſein junges und verwöhntes Herz nicht gewachſen, und er ſtürzt nun eben ſo tief, als er ſich zu hoch im Schwindel erhob. Auf irgend einem Lebenspunkt muß jeder Held und Weiſe die Todesfurcht beſiegen, um das Leben zu finden, und dieſer junge, übermüthige Krieger wird hier durch Selbſtvernichtung und Verachtung ſeinem beſſern Geiſte zugeführt. Er fühlt nun erſt, daß er Tod und Leben noch nicht kannte; nach dieſer furchtbaren Schule ſieht er ſein früheres Leben wie Traum und Nebel vor ſich liegen, und Alles, was ihn in dieſem verwirrten Zuſtande begeiſterte, kann nun erſt ächte Kraft und Wahrheit gewinnen; nach ſeinem auf kurze Zeit gebrochenen Herzen wird ihm Liebe und Glück, Ruhm und Muth erſt Wirklichkeit und Leben.

So vorbereitet wird den Zuſchauer die grelle Scene des dritten Aktes zwar immer noch überraſchen und erſchrecken, aber ſie wird kein ſtörendes Mißfallen hervorbringen, um ihm den Genuß eines der vorzüglichſten Werke zu verkümmern, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat. Den Freunden des verſtorbenen Dichters und den Liebhabern des Schauſpiels muß es erfreulich ſein, daß ein Theater,

wie das Dresdener, das ſo vieles Treffliche und Schwierige befriedigend darſtellt, ſich auch dieſe nicht leichte Aufgabe vorgeſetzt hat. Auch hier, von gebildeten Künſtlern dargeſtellt und von Zuſchauern beurtheilt, die des Guten gewohnt ſind, wird dieſes Gedicht erfreuen, und nach ſeinem Tode wird ein ausgezeichneter Schriftſteller immer mehr gewürdigt werden, der, ſo lange er lebte, verkannt, und ſelbſt in ſeinem Vaterlande nicht ſo beachtet wurde, wie er es verdiente.

Brief an einen Freund in Berlin, über die Aufführung des „Prinzen von Homburg", auf der Dresdener Bühne, am 6. December 1821.

Schon ſeit lange haben Sie mich aufgefordert, Ihnen einige Nachrichten von der Dresdener Bühne zu geben. Die meiſten Bemühungen dieſer Art fruchten freilich nur wenig, und faſt alle Theater-Kritiken ſind, kaum entſtanden, ſchon vergeſſen; oft geſchieht aus Parteilichkeit oder Unkunde den Schauſpielern Unrecht, noch öfter werden ſie mit unbilligem Lobe überſchüttet, ſie lernen weder, noch werden ſie auf dem rechten Wege bekräftigt; der ferne Leſer erhält, trotz allem Schildern, kein Bild, und das ſpielende Perſonal muß ſich am augenblicklichen Beifall und ſchnell erregten Enthuſiasmus immer noch am liebſten begnügen, ſo unkritiſch oder auch verkehrt dieſer häufig ſein mag. Und doch gehört dieſe Kritik einmal zum Bedürfniß der Zeit, und Sie und ich, da wir unſere alte Vorliebe für das Theater

noch immer nicht aufgeben können, ſchlagen gern zuweilen in Zeitſchriften und Kalendern die Beurtheilungen verſtorbener oder verſchollener Schauſpieler nach, oder verſetzen uns in ferne Zeiten und in jenen jugendlichen Enthuſiasmus zurück, der allen lebhaften Gemüthern auf eine Zeitlang die Bühne ſo theuer und wichtig macht. So will ich denn auch meine Trägheit überwinden, und nach vielen Jahren einmal wieder eine Beſchäftigung verſuchen, die ich wol in früheren Zeiten mit ausgezeichneter Vorliebe betrieb.

Ich wartete auch nur auf ein bedeutendes Schauſpiel, um Ihr Verlangen zu erfüllen, ſowie ich es für billig hielt, das Dresdener Theater erſt etwas näher kennen zu lernen. Denn wenn der Einheimiſche meiſt in alle Manieren ſeiner Schauſpieler zu ſehr eingewohnt iſt, und ſelbſt die ſchlechteſten zuweilen trefflich findet, ſo muß der Fremde ſich hüten, nicht im Gegentheil unbillig zu werden, und ſich zu leicht von einem harten Ton, falſchen Accent und dergleichen zurückſtoßen zu laſſen, oder gar an irgend einem Stümper Kunſt zu entdecken, deſſen plumpe Unbeholfenheit zufällig einmal mit ſeiner Rolle paſſend zuſammen trifft. Noch mehr muß ein Einſamer, wie ich, dieſe Vorſicht üben, der ſeit lange das Theater aus den Augen verlor, und nur auf Reiſen fremde und einheimiſche Bühnen beobachten konnte.

Wir ſind darüber einig, daß unſer Theater ſchon ſeit lange im Sinken iſt, und ich will Sie jetzt nicht mit Aufzählung der Urſachen ermüden, eben ſo wenig die etwanigen Mittel vorführen, durch welche es ſich vielleicht wieder heben könnte. Aber ich verſichere Sie, wäre jedes Publikum ſo liberal, wie das Dresdener, das für alles Gute und Aechte empfänglich iſt, wenn es auch nur ſelten auffallende Theilnahme zeigt, ſtimmten allenthalben die Schauſpieler ſo

zuſammen und wären der Begeiſterung für das Gute und Treffliche ſo fähig, ſo dürften wir wol hoffen, wieder ein deutſches Theater aufſtehen zu ſehen, wie es ſich zu Schröder's, Reinecke's und Fleck's Zeiten ſo glänzend zeigte.

Am erfreulichſten hat ſich dieſes edle Zuſammenwirken bei der Aufführung dieſes Werkes von unſerm verſtorbenen Kleiſt gezeigt, für welches Sie, ſowie die meiſten meiner Freunde, meine Vorliebe theilen. Ich kann deſſen entübrigt ſein, noch einmal zu ſagen, weshalb ich dieſes Schauſpiel für ein vorzügliches, und den Dichter deſſelben für einen ausgezeichneten Geiſt halte, indem ich Sie auf die Vorrede zu Kleiſt's nachgelaſſenen Schriften verweiſe. Wenn wir auf unſerm Theater ſo Vieles ſpielen, welches den Boulevard-Stücken nachgeahmt, oder an ſich unbedeutend iſt, und nur einer vorübergehenden Laune der Zeit dient, ſo gehört dieſes Werk ebenſowol der Literatur, als der Bühne, und ſchließt ſich an das Beſte, was wir in der Gattung des hiſtoriſchen Schauſpiels beſitzen.

Es war nicht leicht, dieſes wunderbare Drama auf eine würdige Art darzuſtellen, und zunächſt dem Talent der Künſtler, vorzüglich dem des Hrn. Julius und deſſen Bemühungen haben wir es zu danken (indem er diesmal der ganzen Bühneneinrichtung ſich widmete), daß die Aufführung ſo correkt und präcis war, wie ich noch keine geſehen habe, ſodaß auch nichts in den Nebenſachen ſtockte, zweckwidrig erſchien, oder ſtörend in die Sinne fiel. Die Rolle des Prinzen, die dieſer Schauſpieler mit der befriedigendſten Kunſt gab, iſt ohne Zweifel eine der ſchwierigſten, die noch auf der Bühne dargeſtellt ſind. Dieſer Charakter geht durch alle Töne, und ihn eben ſo jugendlich, als heftig aufwallend, träumeriſch, zart, heroiſch aufzufaſſen, immer den Soldaten in jedem Moment der Aufwal-

lung, der Liebe und Freundſchaft durchblicken zu laſſen (jene Scene ausgenommen, in welcher der junge Krieger völlig zuſammenbricht und in ohnmächtiger Verzweiflung uns zum tiefſten Mitleiden erſchreckt), iſt eine Kunſtaufgabe, die faſt unmöglich zu löſen ſcheint und dennoch zur Befriedigung aller Kenner ausfiel. Der Künſtler zweifelte ſelbſt lange Zeit, ob er, der über jene Jugend hinaus iſt, die der Dichter dem Prinzen beilegt, ſich an die Darſtellung wagen dürfe: eine ängſtliche Beſcheidenheit, die nicht jedem Schauſpieler eigen iſt, zu der aber das ſonderbare deutſche Publikum ſeine Künſtler faſt zwingen will. In Frankreich und England weiß man von der eigenſinnigen Forderung nichts, daß Schauſpieler die jugendlichen Charaktere abgeben ſollen, wenn ſie durch Uebung und jahrelanges Studium erſt dahin gekommen ſind, ſie gut darzuſtellen. Der Deutſche kommt immer mehr in die wunderliche Gewöhnung, die Hauptſachen aufzugeben, wenn alle Nebendinge, bis auf das Unbedeutendſte hinab, nur fein natürlich ſind: er ſieht das Gemälde kaum an, wenn das Schnitzwerk und die Vergoldung des Rahmen nur ſeiner Erwartung entſprechen. Aber man vermißte auch hier die friſche Jugendblüte in der Darſtellung nicht: der träumeriſche Zuſtand, die Zerſtreutheit, der aufbrauſende Heroismus, das Siegesgefühl nach der Schlacht wurden vortrefflich herausgehoben. Eben ſo die unwillige Stimmung im Gefängniß, die ſich in heitere Gleichgültigkeit zu verbergen ſucht, bis eine plötzliche Ueberzeugung des Untergangs erſchreckend in die junge Seele tritt. Unnachahmlich ſchön ward die Scene gegeben, die der Mittelpunkt des Stückes iſt, und die, wenn ſie nicht im Sinne des Dichters aufgefaßt wird, wegen ihrer überraſchenden Neuheit das Schauſpiel leicht ſtürzen kann. Dieſe Perioden, die von der Angſt und dem auflöſenden

Entſetzen immer wieder zerriſſen werden, wurden ſo erſchütternd, ſchnell und mit dem wahren Ausdruck der aufgeſchreckten Imagination geſprochen, daß die Rührung allgemein werden und eine zu genau nehmende Kritik erlöſchen mußte. Das Erwachen des Helden, ſein edler Entſchluß, die ſich wiederfindende Kraft, waren eben ſo begeiſternd. Kurz, dieſer Künſtler hat in dieſer Aufgabe gezeigt, was er vermag, und ich gönnte Ihnen, theurer Freund, den Genuß, dieſe Darſtellung ſelbſt zu ſehen, oder den Künſtler als Tellheim, Tempelherrn oder Don Ceſar in Donna Diana, oder in der höchſt ſchwierigen Rolle des Marinelli kennen zu lernen. In dieſem letzten Charakter ſah ich mehr als einen großen Schauſpieler, aber keiner von allen hat ihn, nach meiner Meinung, ſo meiſterhaft durchgeführt.

Herr Werdy, der noch wenige Tage vorher den Shylock trefflich gab, in der Art ungefähr, wie wir uns aus unſerer Jugend wol der Darſtellung Fleck's erinnern können, mußte in dem Charakter des alten Kottwitz die allgemeine Theilnahme erregen. Die letzte ſchöne Rede ſprach er ſo herzlich, daß ich durch dieſe Töne der Natur, durch die leiſen Uebergänge und das einfache Geberdenſpiel mehr als einmal an Schröder erinnert wurde.

Herr Helwig iſt ein gewandter Schauſpieler, ſein Talent iſt liebenswürdig, was er in der Rolle des Perin in „Donna Diana", ſowie im „Leiceſter", am trefflichſten in „Nathan dem Weiſen", beurkundet, und man kann auch mit der Darſtellung des Kurfürſten, vorzüglich im letzten Akt, ſehr zufrieden ſein. Doch wünſchte ich, er hätte ſich von der Größe des Charakters noch mehr durchdrungen, daß wir noch mehr den wahren Fürſten geſehen hätten, deſſen hohem Sinne alle Regungen der Menſchlichkeit, des Zorns und des Unwillens nur untergeordnet ſind. So machte

selbst der treffliche Monolog: „Wenn ich der Dey von Tunis wäre" — nur wenig Eindruck. Wenn man auch alle übrigen Charaktere des Stückes loben muß, so ist in der Schilderung des Fürsten der Dichter doch über sich selbst hinausgegangen; hier weht ein Athem Shakspeare's, wenigstens erinnere ich mich keines andern deutschen historischen Schauspiels, in welchem der Fürstencharakter so genügend gezeichnet wäre, und es ist kein Zweifel, daß der Schauspieler, der sich ganz von ihm durchdringt, alle übrigen Künstler und ihr gelungenes Spiel in den Schatten werfen muß.

Madame Schirmer zeigte in der Rolle der Natalie, was sie vermag. Feiner Anstand, Gefühl und Adel, rührender Ausdruck und Herzlichkeit stehen ihr zu Gebot. Am trefflichsten war sie in der Scene des vierten Aktes, in welcher sie für den Prinzen bittet: „Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!" — Man wird nicht vergessen, wie sie mit diesem erhabenen Seufzer die Rede schließt; diese wenigen, eindringlichen Schlußworte bezeichnen am besten das Gefühl, welches das Schauspiel durchdringt. Vor einer gewissen Feierlichkeit, die leicht Manier werden kann, muß die treffliche Künstlerin sich bewahren; mit dieser sprach sie die Rede des dritten Aktes: „Geh', junger Held, in deines Kerkers Haft" u. s. w. Dadurch wurde der Eindruck geschwächt, und ihre eigene Erschütterung nicht sichtbar genug; man bemerkte darüber auch die erhaben-wehmüthige Bitterkeit nicht, die in den Worten liegt: „vielleicht gelingt es mir sein Herz zu rühren und dich von allem Kummer zu befrein!" — Meisterhaft gibt diese treffliche Frau die Porzia im „Kaufmann von Venedig", und so mehrere Rollen des edleren Lustspiels.

Madame Werdy, als Kurfürstin, trefflich. Ihr Spiel

edel und ihre Sprache herzlich. Der Charakter zeigt ſich nur wenig, und ſie konnte ihr großes Talent hier nicht auf eine ähnliche Art entfalten, wie wir ſie vor kurzem in der Königin Eliſabeth geſehen haben, in der ſie jeden Kenner der Bühne, wenn er nicht zu eigenſinnig iſt, befriedigen muß.

Herr Kanow, als Hohenzollern, verband alle Theile des Schauſpiels ſehr gut, und die letzte, ſchwierige Erzählung wurde mit Sinn geſprochen. — Ich zweifle, ob man den Tod Froben's ſchöner und ergreifender vortragen könne, als durch Herrn Pauli geſchah; dagegen war dem Rittmeiſter Mörner mehr militairiſche Haltung und Ruhe zu wünſchen, wodurch der Contraſt dieſer beiden trefflichen Erzählungen mehr hervorgetreten ſein würde. Dieſer Schauſpieler übrigens, Herr Unzelmann, iſt eins der trefflichſten komiſchen Talente, das ich noch auf der Bühne geſehen habe.

Dieſen, ſowie manchen andern kleineren Fehler abgerechnet, gewährte die Darſtellung dieſes Werkes einen ächten Kunſtgenuß, wie er mir ſeit Jahren nicht geworden war. Auch war ich über die Art erfreut, mit welcher die Verſe geſprochen wurden. Der Ausdruck des Dichters iſt nicht immer ein glücklicher, die Inverſionen, die Zerſtückelungen, die gewagten Uebergänge ſind häufig, und dadurch hat der Schauſpieler Manches zu überwinden, was auch auf die befriedigendſte Weiſe geſchah. Manche Härten und Anſtöße wären auch wol ausgeglichen worden, wenn unſer Freund Solger nicht geſtorben wäre, der in der Correktur dem Verſe hie und da hätte nachhelfen können. Doch kann es nicht Jeder ſich unterfangen, dieſe männliche, edle Sprache zu corrigiren, die ſo ſchön mit ſo manchen neueren Stücken contraſtirt, wo Alles ſo mit Blümeleien und ausgeſponnenen Metaphern überſchüttet wird (was Viele ſchöne Diktion

nennen wollen), daß für Handlung und Charakter kaum Raum übrig bleibt. Es war von manchen älteren großen Schauspielern doch keine ganz ungegründete Furcht, daß Vers und Rhythmus gar leicht einmal Handlung, Sprache und Drama zerstören möchten. Wir sind bei manchen neuen Deklamationsstücken, in welchen ein Wüthender durch alle Sylbenmaße und Reimverkettungen springt und tanzt, indeß sein Gefährte ruhig gegenüber steht und abwarten muß, bis auch an ihn Trochäen, Daktylen und lange und kurze Verse mit ihrer Bilderpracht kommen werden, schon ziemlich weit vom ächten Drama entfernt. Die Besorgniß jener älteren Künstler, daß man verlernen würde, die Prosa zu sprechen, ist bei manchem deutschen Theater in Erfüllung gegangen, und was noch schlimmer ist, die Schauspieler haben auch nur selten die Kunst, die Verse zu recitiren, gefunden. Es läßt sich auch wol die Frage aufwerfen, ob so manche neue, zu künstliche und gewagte Versuche sich überall auf dem Theater richtig und mit wahrem Anstand sprechen lassen, wenn unsere Bühne nicht in eine sophistisirende Deklamationsanstalt ausarten soll. Es ist noch zu wenig erörtert, was der theatralische Vers sein kann, und unter welchen Bedingungen er in die Lyrik, Romanze oder andere undramatische Formen hinüberschweifen darf. Das leere Phantastische ist freilich auch hier das Leichteste, und blendet auch am ersten solche Sinne, die kein Bedürfniß für Natur und Wahrheit haben, und die sich mit derselben Kälte für leere Schwärmereien verstocken, mit welcher ähnliche in früheren Jahren nicht von der trockensten und beschränktesten Prosa loslassen wollten. Es ist erfreulich, daß man hier in Dresden nur selten (und im „Homburg" geschah es gar nicht) den singenden Abfall und die monotone Wiederkehr des Aufschwunges hörte, mit denen jetzt viele

Schauspieler Verse recitiren. Auch nur selten schleppte das kurze e nach, welches in Prosa und Vers immer am unangenehmsten auffällt.

Das Costume (um auch davon zu sprechen) war passend und anständig, ohne in das Grillenhafte zu verfallen, womit man jetzt auf manchen deutschen Bühnen, sowie mit überladener Pracht der Dekorationen, die Gedichte geradezu erdrückt.

„Anna Boleyn", von Eduard Gehe.

Die Geschichte dieser unglücklichen Königin ist schon früher auf dem deutschen, wie englischen Theater vorgestellt worden. Ein junger Dichter, welcher eines tragischen Stoffes bedarf, wird nicht leicht eine Begebenheit antreffen können, die sich fast von selbst der Dichtung bietet, in welcher ein großes Schicksal so plötzlich ein liebenswürdiges Wesen überrascht, es von seiner Höhe wirft, vernichtet, und allen Glanz und das Glück, welche die Arme mit Heftigkeit und jugendlichem Schwindel genoß, in Trauer und Schatten verwandelt. Selbst eine gewisse Dunkelheit, die über dieser Begebenheit schwebt, ist dem Dichter vortheilhaft, denn er darf, falls er ein Kenner des menschlichen Herzens und dem Gegenstande gewachsen ist, den Geschichtschreiber ergänzen, und uns Alles in ein volles und überzeugendes Licht rücken, was in der Geschichte selbst noch Zweifel zu-

laſſen möchte. Ja dieſer Umſtand ſcheinbarer Widerſprüche in der Begebenheit müßte wol großentheils ſeine Begeiſterung hervorrufen, indem er, völlig durchdrungen von Anna's ſonderbarem und Heinrich's dunklem und heftigem Charakter, alle jene Widerſprüche durch die Leidenſchaften und die Sophiſtik, ohne welche dieſe nie auftreten, zu löſen wüßte. Dem Dichter, ſollte ich meinen, wäre in dieſer tragiſchen Begebenheit Alles klar, wo der Hiſtoriker immer noch einen gewiſſen Zweifel walten laſſen muß, weil dieſer die eigene moraliſche Ueberzeugung nicht ſo unbedingt ſeinen Darſtellungen einweben darf. Dies macht die hiſtoriſchen Werke Shakſpeare's ſo groß, und der Geſchichtſchreiber, der aus ihnen nicht lernen kann, iſt ſeiner eigenen Kunſt noch nicht gewiß.

Durch die Umſtände und die Politik der Höfe wurde die Leidenſchaft, welche der nicht mehr jugendliche König Heinrich von England zu einer Hofdame ſeiner Gemahlin faßte, zur Weltbegebenheit. Der Proceß der Scheidung und Heinrich's ungeſchwächte Liebe währten ſechs Jahre, und ganz Europa war auf die Entſcheidung geſpannt, denn die katholiſche Kirche, ſowie die neu entſtandene proteſtantiſche Gemeine, knüpften an den Erfolg vielfache Hoffnung und Furcht. Durch den Ausſpruch der Univerſitäten und durch Cranmer, den kürzlich ernannten Erzbiſchof von Canterbury, wurde endlich die Trennung Heinrich's von Katharinen geſetzmäßig, in welche dieſe, ein großer, frommer Charakter, niemals einwilligte, und ſich Königin nannte, ſo lange ſie lebte; auch die römiſche Kirche erkannte die Scheidung nicht an, ſondern betrachtete ſie als einen Akt der Willkür. Schon einige Zeit vor dem Ausſpruche Cranmer's hatte ſich der König heimlich mit Anna vermählt, jetzt wurde ſie öffentlich gekrönt. England entzog ſich völlig der

Herrſchaft Roms. Daß viele Gemüther ſich dieſer Wendung nicht erfreueten, die Rechtgläubigen die junge Königin nur als eine eingedrängte betrachteten, Viele ſie haßten, manche der Höheren und Niederen ſie mit Augen des Neides und der lauernden Bosheit beobachteten, iſt begreiflich und natürlich. Anna war tugendhaft und edel; der König wußte aus eigener Erfahrung, welche Kämpfe und Opfer es ihn gekoſtet hatte, ſie zu der Seinigen zu machen. Neben dieſem Edelmuth war ihrem Charakter zugleich Koketterie und Leichtſinn beigemiſcht, die ſich nun erſt mit Sicherheit und Luſt entfalteten, da ſie nichts mehr zu fürchten, nichts mehr zu erringen hatte; ja ſie bildete dieſe Anmuth und Gabe zu feſſeln wol noch gefliſſentlich, als Talente, aus, weil dieſe Launen ja Heinrich zuerſt, im Contraſt mit der feierlichen Katharina, entzückt und den König und das Land zu ihren Füßen hingeworfen hatten. Sie vergaß aber, daß ſie als Königin, als Mutter, als Verfolgte, jetzt eine andere Aufgabe zu löſen hatte, als in früheren Jahren. Sie fiel in den Irrthum, dem die leichtſinnige Gutmüthigkeit niemals entgeht, ſo daß ſie ſicher, ja verblendet wurde. Sie kannte ihren Gemahl wenig, lernte ſich nicht in ſeine Launen ein, lächelte, ja ſcherzte und ſchäkerte mit ihren eigenen Dienern, freuete ſich, ihre Schönheit auch von Niederen angebetet zu ſehen, mochte es dulden, wenn Blicke, ſelbſt Worte, ihr Leidenſchaft geſtanden. Katharina ſtarb. Auch das Letzte, was ihr Glück noch trüben konnte, war hinweggeräumt. Indeſſen hatte eine weibliche Schönheit, ihr ganz unähnlich, ſtill, demüthig, ohne Anſprüche, die Augen und das Herz des Königs gewonnen. Johanna Seymour war Hofdame der Anna und verdrängte ſie, wie ſie Katharinen verdrängt hatte. Laune, Ueberdruß und eigene Beobachtungen Heinrich's kamen Neidern und Ver-

läumdern auf mehr als halbem Wege entgegen. Den König mußte es erbittern, Lachen und freundliche Blicke, halbvertraute Wörtchen an seine Diener verschwendet zu sehen, nach denen der Monarch ehemals hatte geizen müssen; die Wuth des Despoten wurde aufgeregt, wenn er wol dachte, daß man ihm nur so streng gewesen sei, weil Anna, ohne ihn zu lieben, blos den Thron im Auge gehabt habe, jetzt aber ihrem Herzen folge. Schon von einer neuen Liebe begeistert, mochte er, nachdem er ihr Bild in seinem Innern erst völlig entweiht hatte, nicht mehr zweifeln; es war ihm bequem, sie durchaus schuldig zu wissen. Anna war unvorsichtig, einer Elenden, der Gemahlin ihres Bruders zu vertrauen. Plötzlich brach der Grund, nachdem ein unterirdisches Feuer längst den Boden ausgesogen hatte. Bei einem Fest in Greenwich, an welchem der König ganz heiter erschien, ließ er plötzlich die Königin, ihren Bruder, Norris, den Cavalier der Königin, nebst Smeton, einem Musiker, und etlichen Anderen nach dem Tower als Gefangene führen. Anna verfiel sogleich in einen Zustand des halben Wahnsinnes. Sie betete, sie weinte, sie gestand sogleich zerknirscht alle ihre kleinen Fehler und Vergehen, ihr Verletzen des Anstandes, ihr Scherzen mit ihren Dienern, leugnete aber jedes Verbrechen, lachte dann wieder und wechselte in diesen unnatürlichen Anspannungen. Ihr Bruder ward hingerichtet, Smeton gestand einen unerlaubten Umgang mit der Königin, nahm aber nachher sein Wort zurück. Dem Norris versprach man das Leben, wenn er gegen Anna zeugen wolle, dieser aber, der wol von einer edeln Leidenschaft für die Unglückliche begeistert war, betheuerte feierlich die Unschuld der Angeklagten und starb. Anna, der man nie ihre Ankläger gegenüber gestellt hatte, wurde ebenfalls nach wenigen Tagen

hingerichtet, und ſchon am folgenden Tage feierte der König ſeine Vermählung mit Johanna Seymour.

Hier iſt Alles, wie von ſelbſt, zur Tragödie abgerundet, die Charaktere ſind tragiſch, wichtig und intereſſant, weltberühmte Namen, wie ein Cranmer, mit ſeiner ungeſchminkten Tugend, dürfen auftreten, den Hintergrund bildet das in geſpaltenen Meinungen ringende Europa, und in Anna ſelbſt wird uns ein Bild vorgeführt, wie wir es faſt täglich noch in ſo mancher zerrütteten Familie bewundern und bemitleiden können, in ihr auf die höchſte tragiſche Spitze getrieben, um das Tiefſte in uns zu erſchüttern, und auf dem Wege der Furcht und des Mitleids uns die größten Erſcheinungen und die tiefſinnigſte Befriedigung im Schmerze zuzuführen.

Wenn der junge Dichter Vieles hiervon, ja das Meiſte, nicht hat brauchen können, ſo ſei ihm dies eben nicht zum Vorwurf gemacht. Man hat ſo oft behaupten wollen, der Jugend gelinge ein Trauerſpiel leichter als ein Luſtſpiel, weil letzteres durchaus Reife und Erfahrung erheiſche. Dieſes Vorurtheil kann nur von Solchen herrühren, die keine Einſicht in das Weſen der Tragödie haben. Gewiß kann der Jüngling leicht irgend einen Gegenſtand rührend und ſentimental auffaſſen, und Wehmuth oder auch Thränen erregen; aber er hat damit noch keine Tragödie geſchrieben: ſo wenig, wie der ein Luſtſpiel gedichtet hat, der irgend einen Schwank poſſirlich ausſtaffirt. Die Sache iſt wol, wenn man ſie genauer betrachtet, dieſe, daß Mittelmäßigkeit oder Mangel an Talent mit einer ſchon gebildeten Sprache, mit überlieferten Phraſen, Situationen und Geſinnungen, die gleichſam ſchon geſtempelt da liegen, eher etwas hervorbringen werden, das einem Schauſpiele ähnlich ſieht, als dieſelbe Unfähigkeit das Lächer-

liche erfindet, wozu doch wenigstens eine gewisse Laune gehört.

Der Verfasser hat sich schon an mehreren und großen Gegenständen versucht. Er hat einen „Gustav Adolph", „Heinrich IV. von Frankreich" und „Peter von Rußland" geschrieben. Vielleicht ist sein neuestes Stück sein schwächstes, und das sollte ihn bei seinen Bestrebungen aufmerksam machen. Denn nichts ist dem jungen Dichter, besonders dem dramatischen, so gefährlich, als wenn ihm die Arbeit zu leicht wird; das sicherste Zeichen, daß er noch nicht auf den Punkt hingelangt ist, die Schwierigkeiten einzusehen, viel weniger sie zu bewältigen. Vielleicht sind es dann nur Reminiscenzen, allgemeine Tiraden, schwache Charaktere und sogenannte poetische Schilderungen, die er willkürlich und auf gut Glück einschiebt. Statt einen Plan zu ersinnen, muß sich dann die Geschichte wol nach Lieblings-Situationen oder Moden des Tages bequemen und beugen, und wir werden dann weder Natur, noch Kunst, noch Originalität des Dichters gewahr.

Das Schauspiel zerfällt in drei Akte (Abtheilungen, wie man jetzt fast allgemein, eben so unkünstlerisch, als unphilosophisch sagt, denn Abtheilungen kann jedes Ding haben, Akte oder Handlungen, Aufzüge nur ein Drama), dazu ein Vorspiel. Diese Vorspiele sind seit einiger Zeit sehr beliebt, und man hilft sich oft damit (wie in der Umarbeitung des „Käthchen's von Heilbronn"), den ersten Aufzug so zu nennen, um wegen der Bühnenerforderniß nicht sechs Akte zu veranlassen. In diesem aber erfahren wir die Liebe des Königs zu Anna, und seine Scheidung von Katharina, worauf dann zwischen dem Prologe und dem Stücke drei Jahre verfließen. Diese Eintheilung ist nichts weniger als glücklich, und da so viel Zeit mit Masken, Aufzügen und

überflüssigen Schilderungen vergeht, so erfahren wir nicht mehr, als was man uns im Stücke selbst in wenigen Versen erzählen könnte. Diese Ungeschicklichkeit wird noch auffallender, da es fast scheint, als setze der Dichter die Geschichte schon als ganz bekannt bei seinen Zuschauern voraus; so lange währt es unter Hin- und Hersprechen, bis wir nur erfahren, wovon denn eigentlich die Rede sei. Dasselbe ist ihm bei seinem „Heinrich IV." begegnet; ein Beweis, daß er sich selbst zu wenig in seinen Gegenstand verliert und mehr die einzelnen Stellen, als das Ganze bedenkt. Dürfte der Komödienzettel auf diese Weise in Anspruch genommen werden, so könnten wir auch gleich Motive und Charakter dahin verweisen (an denen es so häufig in den neuen Dramen gebricht), wie es wirklich bei alten Stücken im Personenverzeichniß zuweilen geschehen ist.

Daß der Dichter die empörende Anklage wegen Ehebruchs mit dem eigenen Bruder nicht beachtet hat, ist zu loben; zu entschuldigen, daß er auf die Religionsparteien und ihren Streit keine Rücksicht nimmt, und Gardiner, nachdem er schon Bischof von Wincheſter geworden, als Staatssekretair auftreten läßt. Aber warum Norris nicht Diener am Hofe der Königin ist, wodurch ihre zu herablassende Vertraulichkeit mit ihm möglich wird, ist nicht so leicht einzusehen. Er konnte auch schwärmerisch und leidenschaftlich lieben, er konnte so edel gezeichnet werden, daß eine Vorliebe der Königin für ihn, im Vergleich mit dem stürmenden Tyrannen, gewissermaßen verzeihlich, vorzüglich aber begreiflich wurde. Aber freilich, dann hätte der Dichter den Vortheil eingebüßt, ihn als Warner, als ganz uninteressirten Jugendfreund und Gespielen, als erste Liebe der Anna einführen zu können. Dadurch soll er noch edler und größer werden: nur muß er dann freilich auch unsere

Theilnahme aufgeben. Er ordnet ſich dann unter die Fahne jener neugeworbenen Weſen, die in vielen neuen Stücken auftreten, die nur lieben und durchaus nichts Anderes, als lieben wollen, die keine Leidenſchaft, kaum einen Wunſch kennen, die ſo paſſiv-edel, ſo gutmüthig und großmüthig ſprechen, und im wirklichen Leben meinethalben vortrefflich ſein mögen, nur endlich wieder vom Theater verbannt werden müßten. Die Deutſchen haben oft über die Vertrauten der franzöſiſchen Tragödie gelacht, daß dieſe auch ſogar nichts, als ſogenannte Vertraute ſind. Aber iſt denn ein ſo vollkommener Liebhaber, der auch nicht hört und ſieht, und ſo gar keinen andern Charakter, keine Eigenthümlichkeit zuläßt, etwa weniger lächerlich? Trifft in manchem neuern Drama ein ſolcher liebevoller Mann nun etwa mit einer eben ſo reinen Mädchennaivetät, einem durchaus nur herzlichen Vater, oder einer pur überſchwänglichen Mutterliebe zuſammen: ſo entſteht ein ſo vielſtimmiger Satz von Rührung aller Art, daß ein armer Zuſchauer, der in dem Wahn gelebt hat, Charakter, Wahrheit und Ironie ſeien dem Schauſpiel unentbehrlich, ſeinen Verdruß manchmal nur in einem Lachen der Verzweiflung auslaſſen kann.

Aber Norris iſt freilich, wie geſagt, noch ein Warner. Er beobachtet, er fürchtet, dieſer leichte, argloſe Sinn werde die Königin ſtürzen. Er bittet um Gehör. — Wozu? Dieſe Kleinigkeit, in wenigen Worten konnte er ihr bei der nächſten Aſſemblée ſagen. Wollte er die große Welt vermeiden, ſo hatte er ja wol noch einen Freund oder eine Freundin, die etwas ſo Argloſes ſeiner Jugendgeſpielin überlieferten. Indeſſen lauert vielleicht der Böſe unter der Maske der Tugend im Hinterhalt, und es iſt dem jungen Mann (ohne es ſich ſelbſt zu geſtehen) mehr darum zu thun, die ſchöne Königin einmal vertraut zu ſprechen, ſich ohne

viele lästige Zeugen an den Erinnerungen ehemaliger Gunst zu freuen. Es sei. Wird sie aber so schnell seinem Wunsche entgegen kommen, und ihm eine Zusammenkunft gewähren, die einem Rendezvous so ähnlich sieht? O ja, die Königin — d. h. wohlgemerkt, die unsers jungen Dichters — weiß Rath: der Mann ist auf der Jagd, es ist schon Abend, ja Nacht, indeß, da man morgen über Land soll, so bittet sie ihn in aller Unschuld noch in dieser einsamen Nacht, ohne Zeugen, zu sich. — Wo ist denn dergleichen an irgend einem Hofe jemals möglich gewesen? Welche Königin wird denn, wenn nicht die ungeheuerste Noth sie drängt, dergleichen veranstalten? Gewiß, Heinrich hatte Recht, eine so Kopflose, die gar kein Gefühl für Anstand hat, wieder von sich zu entfernen. Der König (eine kleinliche Scene) behorcht sie, und ihr Schicksal ist entschieden. Zu kleinlich, zu kokett ist ebenfalls dieses Anstecken, Weggeben und Wiederfordern des Ringes.

Anna selbst hat etwas mehr Schimmer von Charakter. Sie glaubt, man führe sie in den Tower, um sie zu krönen. Dieses Spielen mit den Reichskleinodien, ihr Wahn (dem der Dichter hier die wirkliche Geschichte aufgeopfert hat) währt zu lange. Sie betrachtet die Residenz im Tower vor der Krönung als eine veraltete Sitte. Aber Eduard VI., Johanna Gray, Maria und Elisabeth residirten auch vor der Krönung im Thurme. Schwerlich wurden damals Künstler aus Frankreich verschrieben, weil Franz I, wie bekannt, selber Maler und Bildhauer aus Italien berief, auch war gerade dazumal der deutsche Holbein in London thätig und berühmt; Kleinigkeiten, die aber vermieden werden mußten, eben weil sie bekannt sind.

Katharina lebt noch in dem Schauspiel des Dichters. Wenn es der Tragödie nothwendig, wenn der Gewinn des

Verfassers ein bedeutender ist, so können wir auch wol über diesen Verstoß und über noch größere gegen die Wahrheit hinwegsehen. Schon im Vorspiel bereitet sie sich den Schluß des Drama vor. Sie verspricht einem frommen Diener und Freunde, da sie blutige Tage vorhersieht, es bei Heinrich als letzte Gunst auszuwirken, daß dieser Redliche einen Posten erhalte, wo seine Milde nützlich sein kann. Vielleicht also als Staatsrath? Nein, er soll Lieutenant des Towers werden. Es ist schwer zu begreifen, warum diese Stelle ihm so besonders geziemt. In der Tragödie selbst eröffnet die geschiedene Königin den dritten Akt, man sieht sie unter Kindern, die sie freundlich in weiblicher Arbeit unterrichtet. Die stolze Katharina von Aragonien! Sie liebte zu sticken, es ist wahr, und auch beim Shakspeare sehen wir sie mit ihren Frauen beschäftigt, als Wolsey und Campeggio sie besuchen. Aber dieses Kleinleben, so sentimental vorgestellt, welches uns schon so oft in Iffland'schen Gemälden beängstigte, ist hier am wenigsten an seiner Stelle. Nun erscheint dieser Lieutenant des Towers (wir begreifen nicht, wie er seinen Posten verlassen darf, und warum er der Botschafter sein muß) und bringt verschiedene Nachrichten. Zuerst, daß Katharina ihre Tochter Maria sehen soll, von der sie schon seit lange getrennt ist. Große Freude. Aber — Anna Boleyn ist im Gefängniß in Verzweiflung, Niemand nimmt sich ihrer an. — Die Königin fühlt plötzlich, es sei ihre Pflicht, diese zu trösten: um so dringender und edler, da sie den Besuch ihrer Tochter aufopfert, die sie nur wenige Stunden sehen kann. — Es ist wieder Edelmuth auf Edelmuth: unrichtige Heraldik. Im Tower hat seitdem Mancher um Hülfe geseufzt: es könnte Annen auch wol gar einfallen, ihre ehemalige Herrin wolle sich an ihrem Falle laben, und schon dies mußte die Feinfühlende

zurückhalten. Wären unsere Dichter nur etwas ironischer, so würde ich mich auch zuerst und am liebsten mit dieser Meinung vertragen, und mich freuen, daß uns so einleuchtend gezeigt würde, wie viele Masken von Tugend und Edelsinn unser thörichtes Herz vornimmt, um Andere, und sich zuerst, zu hintergehen. Aber der gute Dudley ist nicht umsonst gekommen. Seine dritte Neuigkeit ist für Katharinen fast die wichtigste. Der König hat ein blutjunges Mädchen entführt, um sie zu seiner Geliebten zu machen, und die Mutter dieses Kindes ist Katharinens Freundin gewesen. Hier geht die Tragödie offenbar in die komische Situation eines Lustspiels über, denn die vielseitige Herrscherin will dem Gemahl diese Unschuldige entreißen. Wie? diesem Tyrannen? Ja, sie faßt den großen Entschluß und hofft auf ein Gelingen, ob sie gleich erlebt hatte, daß Heinrich mit unermüdlicher Energie, sechs Jahre hindurch, sich der Kirche, dem Kaiser Karl, seiner Geistlichkeit und ihrem eigenen starken Charakter widersetzte: obgleich er so stark und leidenschaftlich ist, daß er dasselbe Wesen, um welches er diese Kämpfe bestand, jetzt dem Beile überliefert. Aber freilich ist dieser Heinrich denn auch gewaltig aus der Art geschlagen, wenigstens verräth uns der Dichter hier etwas, wovon die Geschichte und alle Zeitgenossen (unter denen manche Böses genug von ihm erzählen) nichts wissen. Auf einer Jagd verirrt er sich, durch künstliche Veranstaltung, und lernt ein junges Mädchen bei später Abendzeit in ihrem Waldaufenthalte kennen. Gleich liebt er sie, und wird nun tief erschüttert, wie er hört, daß sie Katharina heißt. Der wirkliche Heinrich heirathet späterhin noch zwei Weiber, die Howard und die Parr, welche beide Katharina heißen. Dazumal mußte er diese Nervenschwäche schon verwunden haben. Aber jetzt vernichtet ihn die Witwe mit wenigen Wor-

ten, er gibt seine Beute zurück und der Scheltenden obenein die Erlaubniß, die Gefangene im Thurme zu besuchen. Hierbei muß durchaus etwas Unnatürliches im Spiel sein, und ich fürchte, ein gewisser Argwohn, der mir sogleich nahe trat, wird nicht so ganz Unrecht haben. Der König geht übrigens frei durch, aber dies, daß die junge Person Katharina heißt, daß die erste Katharina ihm die zweite jetzt so wohlgemuth, kaum ohne zu fragen, wegnimmt, wird seine Strafe und sein Schicksal sein.

Gewiß, es ließe sich eine artige Erzählung von den sonderbaren Schicksalen des Schicksals schreiben, von jener Zeit, als unser Schiller es zuerst in seinem „Wallenstein" und den „Epigrammen" benannte, wie es sich von da durch die Fata der „Jungfrau" winden, und in der „Braut von Messina" schon als Spuk erscheinen mußte, in der „Schuld" gemartert wurde, das Februarfieber kaum überstanden, von der „Ahnfrau" und dem „Bilde" matt und leblos aufgefangen ward, und nervenschwach nun wol endlich hier an dieser schwachen Erschütterung wird verschieden sein.

Nach diesem Siege bringt Katharina in den Tower, von Anna's Unschuld überzeugt. Sie tröstet die Leidende, und von Dudley erfahren wir, daß Cromwell, dem Norris verwandt ist, erlaubt, daß dieser seine Jugendfreundin vor dem Tode noch einmal sehen darf. — (Wie? dies wagt Cromwell so auf seine Gefahr hin? Man muß gestehen, dieser Heinrich hat trotz seiner Tyrannei wenig Furcht erregt). Katharina stimmt gleich darin ein, und unter ihren Augen nehmen sie Abschied, und das Stück ist geschlossen.

Diese schwache Composition, die keine Charaktere zeigt, keine große tragische Situationen bietet, sich nirgend zum Pathetischen erhebt, und deren Sprache hie und da anmuthig mit Blümchen spielt, aber ohne Energie und Würde

ſich bewegt, konnte durchaus keine Wirkung hervorbringen. Iſt es dem Dichter ein wahrer Ernſt, auf der Bahn fortzuſchreiten, iſt der Beruf, den er ſich gewählt hat, ein heiliger und keine leere Anmaßung der Eitelkeit (wie ich am wenigſten von ſeinem lebhaften Intereſſe an dem Guten und Schönen glaube), ſo wird er ſelbſt ſehr bald die Gebrechen ſeines Verſuches einſehen, eine andere Arbeit mit mehr Ernſt und Strenge unternehmen, und ſeinem Kritiker nicht zürnen, der ihn auf die Schwächen ſeiner Dichtungen aufmerkſam macht. Nur mit einem ſolchen, den der Kritiker achtet, dem er Talent zutraut, darf er ernſt ſprechen; von einem zu Verachtenden ſchweigt man am beſten.

In einer Sache kommen alle jetzigen neueren Theaterdichter überein, ſo unähnlich ſie ſich auch ſonſt ſein mögen: in der Vorliebe zum Kleinleben, zu Miniaturen, Allegorien, bedeutungsloſen Beziehungen auf dieſes und jenes im Stücke. Eine Symmetrie, wie in überladener franzöſiſcher Baukunſt, ſtatt eines lebendigen Organismus. Und das in einer Zeit, wo vor unſern Augen die größte Weltgeſchichte vorübergegangen iſt, und noch nicht ſtille ſteht.

Von Shakſpeare's „Heinrich VIII." hätte der Dichter Ton und Stimmung nehmen ſollen. Dieſes Werk iſt als ein großartiger Epilog zu den Bürgerkriegen anzuſehen: oder als eine Verherrlichung der Gegenwart, der Eliſabeth und des Friedens und Glückes ihrer Regierung. Die Charaktere ſind zum Bewundern gezeichnet, und man weiß nicht, was man mehr preiſen ſoll, das Talent des Dichters, der den König ganz, ſo wie er war und lebte, zu zeichnen wagte, der ſeine Launen, ſeine Heuchelei und ſo manches Schlimme nicht verſchwieg, und ihn doch edel und liebenswürdig zeigen konnte, — oder eine Regierung, die die Aufführung dieſes Stückes zuließ. Denn es wurde noch unter Eliſabeth geſpielt.

Shakspeare endet mit der Geburt der Prinzessin, aber Calderon hat im Cisma d'Inglaterra die Begebenheiten der Scheidung, Wolsey's Sturz und Anna's Hinrichtung vorgetragen, auf seine Weise, allegorisch, mit Prophezeiungen, und als eifernder Katholik. Die Schmähung und Rechtfertigung der Kirche ist der Stützpunkt seines Werkes. Viel war für unsern jungen Dichter hier zu lernen, der in seinem Drama mehr zum Allegorischen, als zur Schilderung der Wahrheit hinneigte.

Man könnte noch fragen, was denn eigentlich ein historisches Schauspiel sei, und ob es sich denn nie von der Wahrheit entfernen dürfe? — Es wird Gelegenheit geben, öfter auf diesen Gegenstand zurückzukommen, und ihn von mancherlei Seiten zu beleuchten. Die Franzosen, welche aus der Tragödie ein rhetorisches Kunststück gemacht haben, entfernen alles Naheliegende wie alle Wirklichkeit; ferne Zeiten müssen ihnen die Materialien liefern, und ihre Kritiken verrathen, naiv genug, daß ein ganz fernliegendes, noch besser, ziemlich unbekanntes Land, China, die Tartarei u. dergl., das Alterthum gewissermaßen ersetze, und man also auch neuere Geschichten jener Gegenden darstellen dürfe. Ein Ruhen auf dem Vaterlande, ein Berufen auf das Höchste im Staat und in eigener Geschichte ist ihnen nicht nur gleichgültig, sondern geradezu störend. Auf diesem Wege haben sie ihr sogenanntes Ideal der Tragödie gefunden. Als in Deutschland zuerst Shakspeare populair wurde, schlugen Manche den ganz entgegengesetzten Weg ein. Sie konnten nicht Zufälligkeiten, ja Armseligkeiten genug aufgreifen, die sie nebst allen Anekdoten, Reden, wie sie sie fanden, roh in ihre Dramen hineinpackten, und dies Beginnen Natur nannten. Aber man sehe nur genauer hin, so findet man bei diesen so viele allgemeine unpassende Moral,

kalte Reflexion u. dergl., die nichts weniger, als aus der Gesammtheit ihres Werkes hervorgehen. Und wieder spiegelt jede französische Tragödie doch das Leben der Nation ab, was sie will und erstrebt, und die ganz modernen Gesinnungen contrastiren anmuthig genug mit dem Pomp der gesteigerten Sprache.

Shakspeare, der größte dramatische Dichter, zeigt sich auch in seinen historischen Compositionen als den größten Geschichtsmaler. Wie er aber immer neue Formen schafft, so auch in den Historien. Jedes vaterländische Drama ist auf eine neue Art behandelt, wieder anders die römischen Stücke, und von allen andern verschieden sein „König Johann".

Wie er mythisch die Historie verwandeln könne, zeigt er uns im „Lear", „Hamlet" und „Macbeth". Goethe's „Egmont" und „Götz" sind für den Liebhaber unerschöpfliche Studien. Die historischen Gedichte Schiller's, vor allen sein „Wallenstein", bleiben uns Deutschen herrliche Denkmale. Hat doch Heinrich Kleist gezeigt, wie tiefsinnig man eine historische Anekdote nehmen, und auf ein hingeworfenes Wort ein edles Werk gründen könne. Otway ist es im „geretteten Venedig" gelungen, das verworrene Gewebe einer Staatspolitik auf das Menschliche und Herzliche zurückzuführen. Und so zeigen sich gewiß dem begeisterten Blick gerade in der Geschichte die mannichfaltigsten Formen und vielfachsten Erscheinungen.

„Die beiden Duennen" und „die Radikalkur."

Das erste ein artiger Scherz, und das zweite ein Lustspiel einer bekannten und fleißigen Verfasserin. Sie nimmt es mit Wahrscheinlichkeit und selbst Möglichkeit nicht gar genau und überschreitet hier offenbar die Grenze. Denselben Gegenstand, aber viel geistreicher und wahrer, hat Goldoni behandelt, der jetzt fast vergessen scheint, und dessen bessere Stücke, mit einigen Abkürzungen, für unsere Theater ein Schatz und für unsere Schauspieler eine Schule werden könnten. „Die Verliebten" („Gli Inamorati") von Goldoni (im 4. Bande der Saal'schen Uebersetzung) sind darum schon bei weitem diesem Stück vorzuziehen, weil das Mädchen fast noch ärger als der junge Mann an willkürlicher Eifersucht und böser Laune leidet. Mit dem lebendigsten Witz ist die komische Quälerei bis auf die Spitze getrieben, und ohne alle Sentimentalität ist bei diesen Liebenden, die alle Grade der komischen Feuerprobe durchgegangen sind, leichter an eine Heilung zu glauben, als bei dem heftigen jungen Manne im deutschen Lustspiel. Mit wenigen Abänderungen kam das Lustspiel des Goldoni auch 1778 und unter dem etwas kindischen Titel heraus: „Sind die Verliebten nicht Kinder?" Gewiß ist es dazumal, und auch früher, auf den deutschen Bühnen gegeben worden.

Goldoni hat seinen Liebenden einen prahlerischen Vormund und Oheim beigegeben, der mit seinem phlegmatischen Bedienten höchst ergötzlich ist. Dieses Lustspiel sah ich im Jahre 1805 in Verona, in einer Bude der Arena,

vortrefflich darstellen. Das Spiel der beiden jungen Leute gehörte zu dem Vollendetsten, was mir vorher und seitdem auf irgend einer Bühne vorgekommen ist. Auf dem Dresdener Theater gelingen die raschen, leichten Lustspiele offenbar am besten, und es wäre wol möglich, hier dem italienischen Dichter ziemlich Genüge zu leisten. Herr Unzelmann ist in allen komischen, poetischen und phantastischen Darstellungen (weniger in den gehaltenen Charakteren) vortrefflich. Sein Truffaldin im „Diener zweier Herren" von Goldoni ist meisterhaft. Diese Laune, Leichtigkeit, so ächter Humor, der sich nirgend herbe ausspricht, läßt nichts zu wünschen übrig. In Italien sind, so viel ich habe beobachten können, die Maskenspieler schwach. Dieses nämliche Stück habe ich an mehr als einem Orte gesehen, aber der Italiener war, gegen das reizende Spiel unsers Deutschen, immer schwerfällig, unbeholfen, ja plump. Vielleicht wäre auch mit diesem erfreulichen Talent der Versuch zu machen, dieses phantastische Lustspiel mehr nach dem Original auf die Bühne zu bringen, denn Schröder, der sonst glücklich umänderte, hat hier Manches, den Ausgang besonders, geschwächt, und die Unwahrscheinlichkeit vermehrt.

„Die Pilgerin", Schauspiel in vier Aufzügen, von der Frau von Weißenthurn.

Wie im „Johann von Paris" der Fürst inkognito seiner Braut entgegenreiset, so kommt hier die Herzogin als Pil-

gerin an den Hof ihres Bräutigams, um ihn kennen zu lernen und zu sehen, ob er ihrer Liebe würdig sei. Der Herzog verliebt sich in sie und ist natürlich um so glücklicher, als er nachher seine Verlobte in ihr erkennt. Ein dünner Plan, der aber doch durch Neckerei, Schalkheit und Muthwillen hätte aufgeschmückt werden können. Die Pilgerin muß, nach dem Entschluß, den sie fassen kann, mit weniger Begleitung an den Hof zu gehen, von ziemlich unternehmendem Geiste sein. Man erwartet, wie sie nun sieht, daß der Herzog sie liebt, den Witz und Muthwillen eines Moreto, oder wenigstens eine gewisse dialektische Grübelei und einen wunderlichen Streit, etwa in Marivaux's Manier, ob sie zürnen oder sich durch diese Liebe geschmeichelt fühlen sollte. Es ist nicht unbillig, wenn der Zuschauer hofft, auch manche spaßhafte Zufälle mit den umgebenden Figuren sich entwickeln zu sehen. Aber von alle dem geschieht wenig oder nichts. Die Pilgerin ist so sittig und tugendsam, daß sie dem Herzoge, als er ihr seine Liebe erklärt, eine recht ausdrückliche moralische Strafpredigt hält, und bei jeder Gelegenheit werden wir mit längst ausgeprägten Sentenzen über Herz und Frauenwürde, Sittlichkeit und dergleichen überschüttet. Wie feierlich und prüde erscheint in so vielen neuen Produkten die ehemals muthwillige Thalia!

Am meisten verwundert man sich, daß der Herzog, als er die Entdeckung macht, wie er getäuscht ist, sich nicht ebenfalls in die Brust wirft, und denselben Text, den sie ihm ausgelegt hat, auf die abenteuerlich wandernde Fürstin anwendet, und sich wenigstens eine kleine Erklärung ausbittet, wie ihre Maske mit jener so stark ausgesprochenen Sittlichkeit zu vereinigen sei? Indessen, wie gesagt, Ironie, Feinheit und schalkhaften Muthwillen müssen wir nicht von

unſern neuen Produktionen erwarten, aber wol eine oberflächliche Moral, die auch als ſolche keine nähere Prüfung beſteht.

Der Spaßmacher des Stückes iſt ein alter Hofmarſchall, der immer daſſelbe ſagt. Ich habe den Scherz und Witz dieſer Rolle nicht finden können.

Bei der großen Unfruchtbarkeit unſers neuern Theaters, bei dem Mangel an ſelbſt mittelmäßigen Dramen, iſt dieſer gutgemeinte Verſuch mit Wohlwollen und Dank aufgenommen worden, und ich finde, das Publikum hat Recht.

„Die Piccolomini." „Wallenſtein's Tod."

Als Schiller nach einer langen Pauſe mit dem dramatiſchen Gedichte „Wallenſtein" wieder auftrat, fühlten Alle, daß die Erſcheinung dieſes großen und merkwürdigen Drama eine neue Epoche in unſerer dramatiſchen Literatur beginne. Es ſchritt damals mächtig in die ſchwachen Geburten des Tages ein, und plötzlich ſah man, wie gebrechlich das innere Weſen dieſer Gebilde ſei, und wie unzuläſſig jene Anmaßung, mit welcher ſie damals ausſchließlich unſere Theater beherrſchten. Dieſen ſogenannten Familien- oder häuslichen Gemälden, rührenden Dramen u. ſ. w. an ſich ſelber den Krieg anzukündigen, wäre unbillig, unduldſam, es hieße auch wol die reiche Vielſeitigkeit der Kunſt verkennen, wenn man ſie von der Bühne verbannen wollte. Was gut und trefflich in ihnen iſt, was die Verfaſſer wirk-

lich der Natur abgelauscht haben, wird immer lobenswerth bleiben, ja der vollendeten Unnatur, einer schwülstigen Manier, einer Dichtung in lauter leeren und hohlen Worten gegenübergestellt, könnten sie gewissermaßen als Musterbilder, als erfreuliche Zeugen der Wahrheit gelten. Jene Idylls aber, diese niederländischen Gemälde aus dem kleineren Leben, ließen sich so wenig Zeit, ihre wahre Bestimmung und ihre Kunstform zu finden, daß sie vielmehr, von dem betäubenden Beifall der Zeitgenossen verlockt, sogleich über alle Kunstformen und Beschränkungen hinauswuchsen, bethört sich nicht nur für das wahre und höchste Leben gaben, sondern sich auch ausdrücklich polemisch der Kunst, Wissenschaft, sowie den höheren Ständen gegenüberstellten. Wie bald vergaß Iffland die ländliche Treuherzigkeit seiner „Jäger"! wie viele sentimentale Carikaturen führte man, dem Beifall des Publikums vertrauend, auf die Bühne! In seinen früheren Schauspielen erschütterte Kotzebue's betäubende Weichlichkeit so vieles Aechte und Wahre, daß man damals, und auch wol späterhin, ihm nicht Unrecht gethan hat, ihn wirklich unmoralisch zu nennen. Wie ist in Goethe's „Geschwistern" das hellste und reinste Gemälde Allen als ein leuchtendes Muster gegenüber zu stellen, was so Viele in weit größerem Umfange nicht haben erreichen können. Jene beiden Lieblingsdichter hätten aus diesem schönen Werke, oder aus dem Stoff von Jery und Bätely leicht durch Deklamation, große Noth, Wohlthätigkeit, und einige herzlose Bösewichter zur Zugabe, fünf Akte ausfüllen können.

Wir haben es in Deutschland erlebt, daß es gewissen Stimmungen sehr leicht wird, sich unserer Bühne zu bemeistern. Verschrobenheit muß nur zu oft für Edelmuth, das Abgeschmackte für das Große gelten: und was vermö-

gen Kritik, Witz und Philoſophie gegen jene unüberwindliche deutſche Rührung, die jedem gutgemeinten poetiſchen Verſuche ſchon auf drei Viertheil des Weges entgegenkommt? Daß Ironie mit ächter Begeiſterung verbunden nur eins ſein muß, daß gewiſſe Dinge den Gebildeten weder zum Lachen noch zum Weinen reizen ſollen, wird die Einſicht immer der Menge umſonſt predigen, wenn auch unter denen, die das Antlitz der Wahrheit geſchaut haben, darüber kein Zweifel walten kann.

Unter dieſe blaſſen Tugendgeſpenſter jener Tage trat Wallenſtein's mächtiger Geiſt, groß und furchtbar. Der Deutſche vernahm wieder, was ſeine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Geſinnungen, welche Geſtalten ein ächter Dichter wieder heraufgerufen habe. Als ein Denkmal iſt dieſes tiefſinnige, reiche Werk für alle Zeiten hingeſtellt, auf welches Deutſchland ſtolz ſein darf, und ein Nationalgefühl, einheimiſche Geſinnung und großer Sinn ſtrahlt uns aus dieſem reinen Spiegel entgegen, um zu wiſſen, was wir ſind und vermögen.

Als Goethe auftrat, ward er von dem jüngeren Theil der Nation mit Freude bewillkommt, der ſich an ihm bildete, mit ihm fortſchritt und von ihm lernte; die Aelteren nahmen Anſtoß an ihm. Schiller's erſte Erſcheinung wirkte auf viele Gemüther mehr berauſchend als begeiſternd; die Ruhigeren, ſelbſt unter der Jugend, ſtanden ihm entgegen. Erſt durch den „Carlos", der ganz aus der Zeit und ihren Bedürfniſſen entſprungen war, verſöhnte er ſich die Menge und machte auch die Philoſophirenden zu ſeinen Freunden und Schülern, indem er allen ihren Wünſchen und ihrem verwirrten Begehren geflügelte Worte lieh. In dieſer aufgeſpannten Stimmung wurde ihm eine Zeitlang Politik, Philoſophie und Geſchichte wichtiger, als die Ausübung der

Poesie. Doch führte ihn der Genius zur Bühne zurück, und eben „Wallenstein" war die Frucht eines siebenjährigen Studiums.

Seitdem ist Schiller immer mehr und mehr der Dichter der Nation geworden. Das sicherste Zeichen, daß sie sich an ihm hinaufgebildet hat, daß er ihr gerade genug entgegen gekommen ist, um ihr verständlich zu sein, daß eben unser Volk in der Poesie einen gewissen Ernst, eine Erhebung und Belehrung sucht, eine Wiederkehr großer Gedanken und feierlicher Situationen, und daß, wenn nur diese Forderungen, die es für die unerläßlichsten hält, erfüllt werden, es dann gern über kleine Flecken, Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten hinwegsieht, oder sie in der Erhebung selbst nicht bemerkt. Ob von allen seinen Bewunderern das Beste in ihm immer verstanden wurde, ist zu bezweifeln: aber das geht deutlich hervor, daß seine enthusiastischen Verehrer sich selten zum Verständniß Goethe's erheben, oder gar in diesem den größeren Meister und die vollendetere Kunst erkennen mögen.

Die jüngeren Dichter haben nachher fast alle diesen Ton Schiller's nachzusingen versucht. Hätten sie nur auch seinen tiefen, ernsten Geist überkommen! möchten sie wenigstens seine Lust am Studium geerbt haben! Aber die Nachahmung besteht darin, links und rechts, wie der Säemann, mit vollen Händen, Reflexionen und Sentenzen auszustreuen, unbekümmert, ob sie aufgehen oder von dem nächsten Sperling weggenascht werden. Sie glauben von ihm gelernt zu haben, wenn sie einen todten, außer dem Gedicht liegenden Begriff erfinden, und dieses von ihm unterjochen lassen. Späterhin haben sie diese kalte Redseligkeit mit dem Allegorienspiel des Calderon verbinden können, ohne von dessen Begeisterung etwas zu fühlen, und

seitdem haben Spuk, Laster und Bosheit, verklärte Gespenster, Blut-Schuld und -Schande in allen möglichen und unmöglichen Versarten dithyrambisch ihr wildes Wesen getrieben, und das Haupt des edeln Volkssängers auf eine Zeitlang mit dicken Nebeln und fratzenhaften Wolkengebilden dicht verhüllt.

Es war eine glückliche Wahl, daß Schiller einen wichtigen Gegenstand aus der deutschen Geschichte nahm. Die historische Tragödie kann keinen edlern und poetischern Anhalt finden, als das eigene Vaterland. Die Liebe zu ihm, die Begeisterung für dieses, die großen Männer, die es erzeugt, die Noth, die es erlebt hat, die glänzenden Perioden, durch welche es verklärt ist, alle diese Töne werden in jeder Brust um so voller widerklingen. Das poetische Auge des Dichters, dem sich die Geschichte seines Landes eröffnet, sieht und erräth auch, wie alte Zeiten in der seinigen sich abspiegeln, wie das Beste seiner Tage nur durch edeln Kampf oder Drangsal der Vorzeit möglich wurde, und indem der Sänger Alles mit dem ächten Sinn des Menschlichen umfaßt, wird er zugleich ein Prophet für die Zukunft, er wird Geschichtschreiber, und das gelungene Werk ist nun eine That der Geschichte selber, an welcher noch der späte Enkel sich begeistert, seine Gegenwart aus diesem klaren Bilde erkennen und sich und sein Vaterland an ihm lieben lernt.

Ich rede also hier nicht von jenen Gegenständen, die man willkürlich und auf gut Glück aus der Geschichte aufgreift, irgend eine Verschwörung, ein seltsamer Mord, eine Hinrichtung, Bürgeraufstand und dergleichen: wo der Dichter dann diese Begebenheit, um sie sich und seinen Zuschauern interessant zu machen, mit Leidenschaft und starker Liebe, mit einigen höchst edeln und bösen Charakteren auf-

ſchmückt, und als Virtuoſe oder Dilettant ſein Thema abſpielt, mit Variationen, die auch bei anderer Gelegenheit, unter ganz anderen Umſtänden, ſich mit Beifall dürften hören laſſen.

Ein großer Moment in der Geſchichte iſt eine Erſcheinung, die ſich nur dem Seherblicke erſchließt. Hingeriſſen, befeuert wird auch das ſchwächere Gemüth von einer großen Begebenheit: um ſich dieſe anzueignen, wird es aber bald eine einſeitige Vorliebe, einen unbilligen Haß müſſen wirken laſſen. Ganz von dieſer Hitze iſt jener Enthuſiasmus verſchieden, der im Kleinen wie im Großen das ewige Geſetz wahrnimmt, ſieht, wie eins das andere erzeugt, wie die Klugheit ſcheitert, und eine höhere Weisheit die mannichfaltigen Fäden verbindet, und ſelbſt Zufälligkeiten noch einflechten kann, um die Erſcheinung, das Weſen möglich zu machen, das nun eben ſo wunderbar, als gewöhnlich, eben ſo verſtändlich, als geheimnißreich wird, und an dem dieſe ſcheinbaren Widerſprüche ſich zu einem nothwendigen Ganzen verbinden. Geht in einem Dichter die Geſammtheit einer großen Geſchichtsbegebenheit auf, ſo wird er um ſo poetiſcher und um ſo größer ſein, je näher er ſich der Wahrheit hält, ſein Werk iſt ſo vollendeter, je weniger er ſtörende, ſpröde Beſtandtheile wegzuwerfen braucht: er fühlt ſich ſelbſt als der Genius der Geſchichte, und die Dichtkunſt kann ſchwerlich glänzender auftreten, als wenn ſie auf dieſe Weiſe eins mit der wahren Wirklichkeit wird.

Dieſen Weg hat, außer dem großen Shakſpeare, noch kein anderer Dichter wieder finden können. Die Form ſeiner hiſtoriſchen Schauſpiele iſt die größte und vollendetſte. Es dürfen ſich dieſem Dichter wol ſelbſt, was Verſtändniß des Ganzen, und wahre Auffaſſung von Zeiten und Men-

ſchen betrifft, nur wenige Geſchichtſchreiber an die Seite ſtellen laſſen.

Die Begeiſterung des Dichters kann aber auch wol, ohne die Geſammtheit des Wirklichen poetiſch zu vereinigen, ein Element finden, in welchem ſein Gegenſtand ſich verklärt, und „Egmont", wie „Götz", ſind glänzende Beiſpiele von dieſer Weiſe. Selbſt die Dichter, die durch ihre Kraft die hohe Wahrheit ganz in Manier verwandeln, wie einige Engländer und Deutſche, können noch ihre großen Verdienſte haben.

Wenn Schiller damals den Entſchluß hätte faſſen können, oder wenn ſein Enthuſiasmus ihm den Muth gegeben hätte, uns, ſtatt des Wallenſtein, in verſchiedenen Stücken den unglückſeligen Krieg jener furchtbaren dreißig Jahre hinzumalen, ſo hätte er ſeiner Nation etwas Aehnliches gegeben, wie Shakſpeare für alle Zeiten ſeinen Engländern hinterlaſſen hat. Nur freilich konnte der Deutſche nicht mit jenem Glücke beſchließen, welches „Richard den Dritten" nach ungeheurem Elend, in der letzten Scene ſo erfreulich und beruhigend endigt, oder ſich in „Heinrich VIII." in einer prophetiſchen Rede von den Segnungen des Friedens, der Ruhe und des Heils unter der Regierung der Eliſabeth ergießt. Jener deutſche Krieg verwüſtet alle Provinzen, Elend häuft ſich auf Elend, auf keiner Seite ſteht das Recht klar und rein, den Eingriffen des Kaiſers ſtellen ſich die ſchlimmſten Grundſätze entgegen, Abenteurer benutzen die Stimmung und das Unglück, Fremde ſollen das Heil bringen, da die einheimiſchen Fürſten in Schwäche und Widerſpruch keine feſten Entſchlüſſe faſſen können, gegen Tilly's kalte Grauſamkeit und Wallenſtein's dunkles Gemüth hebt ſich Guſtav's Erſcheinung leuchtend hervor, aber auch dieſe fallen, und ſchlimmer als ſchlimm hauſet nun

Feldherr auf Feldherr eigenmächtig, bis die allgemeine Ohnmacht einen Frieden herbeizwingt, der zugleich, wie ein offenes Grab, alle bis dahin frische Kraft Deutschlands, alles regere Leben, ja alle Hoffnung verschlingt, und dem jene finstere Zeit des Stillstandes, der Lähmung folgen mußte, die erst wieder durch Friedrich und noch später zum Erwachen konnte aufgerüttelt werden. Diese bittere Wehmuth hätte also durch alle Begebenheiten des großen Gedichtes tönen müssen. Die Noth des Vaterlandes, der Untergang der Völker, das Brechen der Kräfte in Fürst und Unterthan, die Hoffnung, das Heil, das von Fremden kam, und sich in Uebermuth und Drangsal verwandeln mußte, der Glanz einzelner Erscheinungen, welche alle die finstere Nacht verschlang: dies Alles, wenn es gelang, bildete dann ein vaterländisches großes Gedicht, wie es, wie schon gesagt, eben nur bis jetzt einmal da ist.

Doch Schiller hat es vorgezogen, den Untergang des Wallenstein abgesondert herauszuheben. Wie sehr er die ganze Zeit kannte, welche Studien er gemacht hat, beweist das Stück selbst, und außerdem sein „dreißigjähriger Krieg". Ich glaube aber, das Schauspiel zeigt auch zugleich, wie er es fühlte, daß diese abgetrennte Begebenheit kaum verständlich oder interessant, und noch weniger groß und tragisch genug sei, um sich der Dichtkunst als eine vollständige zu bieten. Man sieht wenigstens deutlich den Kampf des Dichters, in welcher Anstrengung er mit seinem Gegenstande ringt, wie er alle Kräfte aufbieten muß, um ihn zu bezwingen, und es am Ende doch wol zweifelhaft bleibt, ob der Held oder der Dichter erliegt.

Schiller muß sein Werk in zwei Theile und einen dramatischen Prolog scheiden. Aber diese Theile sind nicht nothwendig von einander geschieden, sondern nur willkür-

lich von einander getrennt, sie fließen in einander über, und der Prolog ist nur gleichsam ein Stück des Stückes, ein Gemälde ohne Handlung, trefflich, lebend in niederländischer Manier, Styl und Haltung ganz und durchaus anders, als die der Tragödie. Ja diesem dramatischen geht noch ein anderer einfacher Prolog, voll trefflicher Wahrheiten, voraus, um die Gemüther vorzubereiten und für die ganz neue Erscheinung empfänglich zu machen. Die beiden Hälften waren, so lange das Werk noch Manuskript blieb, anders, wie jetzt, abgetheilt: das erste Schauspiel, „die Piccolomini", faßte sieben Akte der beiden Tragödien, denn es nahm noch die zwei ersten von „Wallenstein's Tod" in sich auf, und schloß da, wo Isolan und Buttler bewogen worden, zu ihrer Pflicht zurückzukehren. Damals war die letzte Hälfte, die nur die drei letzten Akte der jetzigen ausmacht, wahrscheinlich in den Reden gedehnter. Aber der Einschnitt war besser, als jetzt, wo das erste Schauspiel mit der Erklärung des Max Piccolomini gegen seinen Vater endigt, daß er seinen Feldherrn selbst befragen wolle. Zwischen diesem und dem folgenden liegt wenig Zeit; die Tragödie hebt nicht mit neuen Empfindungen an, sondern knüpft sich an die vorigen. Hätte der Aufenthalt in Eger mehr Handlung und Begebenheit, so bildete dieser wol am schicklichsten den zweiten Theil. Man sieht nur, wie schwer sich die äußere Form dem Gegenstande hat fügen wollen.

Schiller fand den Charakter seines Helden, ja selbst die Ursachen seines Unterganges etwas dunkel und ungewiß. Seine Verschwörung hat nie können erwiesen werden, die Unthat seiner Hinrichtung hat man entschuldigen müssen. Der Feldherr hatte sich auf eine gefährliche Höhe gestellt, sein Amt selbst, seine Vollmacht und Unabhängigkeit waren furchtbar, ihm sowol, wie seinem Herrn. Alles

dies hat der Dichter selbst vortrefflich gesagt und entwickelt. Er geht aber weiter, und diese geschichtliche Anschauung verleitet ihn, über die Geschichte hinauszuschreiten. Er zeigt uns den Helden, der endlich gezwungen wird, das zu thun und zu werden, was er sich nur als ein freies Scherzen der Gedanken erlaubte: dieses Spiel mit dem Teufel, wie er es nennt, erzeugt das ernste Bündniß mit diesem. Wallenstein's wunderliche Seelenstimmung, die ungewisse Dämmerung seines Gemüthes, sein Wanken, wie seine Unfähigkeit einen Entschluß zu fassen, soll uns eben die große Lehre einprägen, daß das Leben ein Einfaches, Wahres erstreben müsse, wenn es nicht in Gefahr kommen will, dunkeln und räthselhaften Mächten anheim zu fallen. Durch diese Aufgabe, die vielleicht mehr eine philosophische, als eine poetische zu nennen ist, wird Wallenstein aber selbst ein Räthsel, der Glaube an ihn schwankt, das Interesse für ihn ermattet, er verliert, mit einem Worte, als tragische Person. Jener Begriff (oder jene Lehre, wie es oben genannt ist), den der Dichter mit vieler Kunst und großer Anstrengung, besonders aber mit klarem Bewußtsein seinem Werke einlegt, ist bei ihm ein Theil von dem, was er in diesem Gedichte das Schicksal nennt, das eben hierin zur Anschauung gebracht werden soll. Diese willkürliche Stellung (so wahr übrigens jene Lehre an sich selbst sein mag), diese bewußtvolle Absicht des Dichters macht aber aus jener großen Erscheinung des Schicksals, die aus der Gesammtheit, aus der innersten Anschauung hervorgeht, und die zwar in der hohen Begeisterung des Dichters, in der Phantasie, nicht aber in einem äußeren Begriffe einheimisch sein kann, etwas ganz Anderes und Beschränkteres, als sie sein soll. Jene beschränktere Lehre liegt auch bewußt und unbewußt in jener erhabenen Anschauung, aber

ein viel geheimnißvolleres, nicht in Reflexionen aufzulösendes Weſen umfaßt dieſen, wie noch viele andere Gedanken. Die Idee ſchafft dieſe, nicht aber umgekehrt. So wird Wallenſtein von vielen, ja zu vielen Motiven ſeinem Untergange entgegengetrieben, Selbſtändigkeit, Kampf iſt nicht mehr möglich, und er erliegt den Umſtänden, der herbeigeführten Nothwendigkeit; es legt ſich dies ſelbſterregte Schickſal, wie die Schlangen des Laokoon, dicht und dichter um die Bruſt des Leidenden und erdrückt ihn. Der freie Herkules auf dem Oeta, Ajax, Oedipus und Niobe ſind aber ohne Zweifel größere Aufgaben für die Tragödie, als jener Laokoon.

Dies iſt auch die Urſache, weshalb der Schluß des „Wallenſtein" nur wenige Wirkung hervorbringt: vorzüglich im Verhältniß zur Anſtrengung, oder gegen einzelne mächtige Scenen des Gedichtes gehalten. In den beiden proſaiſchen Tragödien des Dichters iſt der Schluß furchtbar und erſchütternd, weniger im „Fiesko", den die Willkür ſchwächt. Man hatte Schiller vorgeworfen, ſeine Entwicklungen ſeien zu gräßlich, wild und blutig. Im „Carlos" iſt die Kataſtrophe ſchon ungenügend, das Drama ſchließt eigentlich mit Poſa's Tod und der Gefängnißſcene: und ſeitdem hat Schiller in keiner ſeiner Tragödien einen wirklich befriedigenden Schluß wiederfinden können.

Daß der Dichter Kraft und Geſinnung hatte, jene Folgenreihe von Schauſpielen zu geben, geht aus dem Werke ſelbſt hervor, denn das Kriegeriſche, Politiſche und Hiſtoriſche iſt das Herrlichſte in demſelben. Es war ohne Zweifel eine einſeitige Theorie, die ihn veranlaßte, der Dichtung die gegenwärtige Geſtalt zu geben. Wie trefflich, unvergleichlich iſt der Prolog. Alles lebt, ſtellt ſich dar, nirgend Uebertreibung, nirgend Lückenbüßer, ſo der ächte militairiſche gute

und böſe Geiſt jener Tage, daß man Alles ſelbſt zu erleben glaubt; kein Wort zu viel, noch zu wenig. Zur Handlung ſelbſt, von welcher er ſich auch ſchon durch Sprache und Reimweiſe abſondert, gehört er freilich nicht, auch fällt nichts in ihm vor, es iſt Schilderung eines Lagers und der Stimmung deſſelben. Es ließe ſich aber wol die Frage aufwerfen, ob unſer Theater nicht mehr dergleichen kleinere Gemälde haben könnte und ſollte, und ob ſie nicht eine eigene Gattung bilden dürften. Schilderungen anderer Art, eines ruhigen, kleinen Lebens, hätte vielleicht Iffland dichten und uns Meiſterwerke geben können: Verknüpfung, Plan, Handlung, dieſe Forderungen ſind es, die ihn und ſo manches andere Talent, weil ſie ihnen nicht genügen konnten, ſo weit in das Leere und Nichtige hineingeführt haben.

Meiſterhaft iſt die Eröffnungsſcene der „Piccolomini"; trefflich die Audienz im zweiten Akt; in jedem Worte ſpricht der vollendete Meiſter, man ſieht, man glaubt Alles, ja ſogar der Hintergrund des ſchon überlebten Krieges wird lebendig und überzeugend, der Zuſchauer fühlt ſich ganz in jene Zeit zurückverſetzt. Die Tafelſcene hat wiederum großen Charakter: nur iſt es wol nicht unbedingt zu billigen, daß das Gemälde, wie manche des Veroneſe, uns ſo geordnet vorgeſchoben wird, daß Schenken und Dienerſchaft als Hauptperſonen den Vorgrund füllen, und die wichtigen Charaktere verkleinert mehr in den Hintergrund treten. Das kurze Geſpräch der Diener hält der Dichter für nothwendig, aber es will ſich nicht einfügen, und es gleicht den Zeilen in Büchern mit einer Hand bezeichnet: man wird zum Aufmerken ermuntert, aber man fühlt die Abſicht des Dichters zu ſehr.

Im folgenden Schauſpiel ſteht die Scene Wallenſtein's mit Wrangel für meine Einſicht ſo hoch und einzig da, daß

ich sie die Krone des Stücks nennen möchte. Jedes Wort, jede Andeutung und Erinnerung tritt groß und mächtig in die Seele. Dabei das Muster einer schwierigen Unterhandlung. Diese Auftritte müssen studirt werden, um sie gehörig würdigen zu können. Dieser überzeugende Glaube fehlt, bei übrigens großen Schönheiten, der Scene, in welcher Wallenstein die Küraſſiere wieder auf seine Seite zu ziehen sucht; man fühlt wieder die Absichten des Dichters zu deutlich. Die letzten Scenen, in welchen sich der Held zeigt, sind ergreifend, sein dunkles Vorgefühl, die Unzufriedenheit, ja Verstörtheit seines Gemüthes sind trefflich geschildert; aber dieselbe Mattigkeit, von der Wallenstein niedergedrückt wird, an welcher Gordon zu sichtlich leidet, theilt sich auch dem Zuschauer mit, und tiefe Wehmuth, Ueberdruß des Lebens, Verachtung seiner Herrlichkeit, Zweifel an aller Größe und Kraft des Charakters ist es, was uns am Schlusse beherrscht und stimmt. Und gewiß sollte eine Tragödie, die sich diesen großen Vorwurf gewählt hat, die mit so trefflicher Kraft ausgestattet ist, nicht mit diesen Empfindungen schließen.

Wie, wenn Wallenstein (wie wir auch glauben müssen, wenn wir die Geschichte ernst ansehen) viel weniger schuldig, gewissermaßen ganz unschuldig war? Ich glaube, Alles würde dann nothwendig größer, nur fehlte freilich noch jener Grund des Gemäldes, der es zum Bilde machte. Als einzelne Geschichte, wie ich oben schon sagte, konnte es noch immer kein wahres vaterländisches und geschichtliches Schauspiel werden.

Die französische Tragödie begreift es nicht, wie selbst ein Philoktet ohne eine Liebesgeschichte existiren könne. Wir Deutschen haben den Sophokles schon längst über diesen Mangel gerechtfertigt, ja wir finden die Forderung unserer Nachbarn lächerlich, und fühlen, wie auch Shakspeare's Bür-

gerkriege ohne dieſe Zugabe, die faſt das ganze neuere Drama beherrſcht, ſein dürfen. Aber dennoch beſitzen wir kein Gedicht („Caspar der Thoringer" und „Otto" etwa ausgenommen), das ſich bis zur allgemeinen Beliebtheit Bahn gemacht hätte, ohne eine Beimiſchung der Liebe und Leidenſchaft. Wo die Frauen, ſei es durch Verſtand oder Schönheit, eine große Rolle in der Geſchichte geſpielt haben, muß der Dichter ohne Zweifel ſie ebenfalls einwirken laſſen, und es wäre mehr als thörichter Eigenſinn, ſie hier abweiſen zu wollen. Auch in einem dramatiſchen dreißigjährigen Kriege darf im Anbeginn die Prinzeſſin Eliſabeth nicht fehlen, ſelbſt ſpäterhin kann ſie noch ein epiſodiſches Intereſſe erregen. Goethe's Egmont iſt, ſo wie ihn der Dichter in trunkener Begeiſterung ſchön empfangen und vollendet hat, ohne die Figur Klärchens gar nicht zu denken, eben ſo wenig ſein Götz ohne Maria und Adelheid; wenn auch ein anderer großer Dichter dieſe Begebenheiten ohne Einwirkungen der Liebe hätte darſtellen können. Aber für unſere Literatur iſt es zu bedauern, daß Schiller damals nicht den Entſchluß faſſen konnte, jenen grauenhaften Bürgerkrieg der Wahrheit gemäß auszumalen, und ſich, zu ſehr der hergebrachten Form folgend, mit einer unbefriedigenden Epiſode begnügte. Da er das mächtige Intereſſe für das Vaterland fallen ließ, ſo mußte er ſich freilich nach Weſen und Tönen umthun, die der ſpröden Materie Geiſt und biegſames Leben einflößen konnten.

Wer kennt in Deutſchland nicht Thekla und die Erhabenheit ihres Schmerzes! Wie viele Thränen ſind dieſem edeln Bilde ſchon gefloſſen! Die Abſchiedsſcene vom Geliebten, die Erzählung von ſeinem Tode, ihre Klagen um ihn, im erſten, wie im zweiten Schauſpiele, gehören, als einzelne poetiſche Stellen, gewiß zu dem Schönſten, was

Schiller je geschrieben hat. Außer der Rührung hat er aber auch eine höhere Absicht mit dieser Gestalt. In dieser reinen Liebe und wahren Natur soll sich die ganze Verwerflichkeit jener düster-verworrenen Plane spiegeln: bei der großen Frage zwischen dem Freunde, der Leidenschaft und Pflicht spricht sich Thekla's Herz, eben weil es liebt, als ungefälschtes Orakel aus; sie und Max, und selbst Wallenstein's Freude an ihm, muß nun untergehen: und daß diese schönen Naturen ohne alle Schuld auch mit in den Abgrund gerissen werden, ist eben wieder jenes Schicksal, welches der Dichter so bewußtvoll, ja gleichsam in deutlicher Figur auftreten läßt. Es wird aber dadurch, daß Schiller selbst bestimmt und unzweideutig auf diese Einschreitung hinweist, weit mehr ein äußerer Begriff, als daß dieses furchtbare Wesen unmittelbar als Erscheinung mit überzeugender Nothwendigkeit aus der Dichtung selbst emporstiege. Dasselbe, was Schiller hier zeigt, geschieht im „Hamlet" auch, noch stärker im „Lear"; aber ein weit höherer Standpunkt läßt dies Untergehen der Unschuld mehr als Lehre, die wir beiher auch wol fassen, auf uns eindringen, als daß es nun die Sache der Tragödie selbst würde, deren Furchtbarkeit uns mit viel höheren Geheimnissen erschüttert. Auch Piccolomini knüpft ein Gewebe, dessen Fäden er nachher nicht mehr regieren kann. Wie schärft im „Othello", in „Richard II." und allen historischen Werken Shakspeare diese Lehre ein; aber auch sie kann bei ihm nicht so bewußtvoll in die Gesammtheit seiner wundervollen Compositionen eindringen, daß sie dort, sowie hier, den höchsten Thron im Geisterreiche einnähme.

Wallenstein hinterließ, als er starb, eine Tochter von drei Jahren, Piccolomini hatte keinen Sohn, wol aber einen Neffen; nicht der Vater Piccolomini, sondern Gallas

war das Haupt der Partei, die dem Wallenstein gegenüber gestellt wurde. Indessen, wenn der Dichter nur den Platz, den er sich erwählt hat, unüberwindlich vertheidigt, so ist es kleinlich, mit ihm darüber zanken zu wollen, auf welche Art er die Bewaffnung stellt und vertheilt. Die Gräfin Terzky, die Schwester des Helden, befindet sich im Lager, die Herzogin kommt an, und die Tochter wird vom jungen Piccolomini aus ihrem friedlichen Aufenthalte geholt. Die kluge Terzky, die den Bruder und dessen stolze Plane ziemlich kennt, im Uebermuthe sich noch höher, als er selber, versteigt, bildet sich nun ein, der Feldherr sende den jungen Obersten vorzüglich deswegen hin, damit eine Leidenschaft für Thekla in ihm erwachen und sich bilden solle, durch welche dieser nachher dem Empörer um so gewisser und fester mit seinem Regimente verbunden sei. Sie befördert also diese Liebe, die sich wirklich erzeugt hat, sie ist die Mitwisserin, sie veranstaltet, daß die beiden jungen Leute sich sehen und sprechen. — Dieser mit Recht bewunderte Prachtbau dieser Liebe, gewissermaßen der Mittelpunkt des Palastes, — auf welchen dünnen Säulchen ruht er in ängstlicher Haltung!

Durch das ganze Werk empfindet man, trotz aller Anstrengung und Kunst, das Hereingezwungene und Unpassende der weiblichen Figuren. Die Herzogin wirkt so wenig, sie erregt nur so geringe Theilnahme, sie ist so allgemein gehalten, und kann immer und immer nur wieder von ihrer Sorge und ihrem Schmerze sprechen, daß man deutlich fühlt, sie habe den Dichter selbst beängstigt, so oft er sie mußte auftreten lassen. Die Terzky, die diesen ganzen leidenschaftlichen Theil zusammenhalten soll, ist im Grunde eben so überflüssig, daher auch ihr letztes Erscheinen keine tragische Wirkung hervorbringen kann; und die Liebe selbst

ist eine schön gedichtete Episode, gegen welche sich aber das übrige Werk, und zwar das Beste und wahrhaft Historische in ihm, mit allen Kräften sträubt, die daher auch nicht, mit dem Ganzen verflößt, harmonisch mit diesem zusammenklingen kann. Daß viele jugendliche Gemüther diesen Theil dem Ernstkriegerischen und Großhistorischen, die sanften, zarten Töne dem vollen Klang und der Rede der ächten Tragödie vorziehen, ist an sich nicht unlöblich, kann aber der Kritik keinen Eintrag thun.

Schiller hat in der Schöpfung seiner weiblichen Charaktere keine große Mannichfaltigkeit bewiesen; dies ist gerade der Punkt, wo seine Schwäche am meisten sichtbar wird. Alle seine Heldinnen sind so ganz von Liebe durchdrungen, daß sie in ihrer hohen und edeln Leidenschaft unüberwindlich erscheinen; sie sprechen sich gleich beim Auftreten so stark und voll aus, daß kaum eine Steigerung möglich bleibt. Daher ist bei ihm die Liebe ein hoher Rausch, oder eine edle Resignation, und wir hören in allen diesen Gestalten weit mehr den Dichter, als die Natur sprechen. Sonderbar, daß ihm gerade dieser Mangel die Herzen scheint gewonnen zu haben.

Ganz dithyrambisch ist seine Amalie in den frühern Räubern, die Louise in „Kabale" ist ihr ganz ähnlich, die Lenore im „Fiesko" ist nur das geschwächte Bild dieser, weil hier die Intrigue und mannichfaltige Geschichte vorherrscht. Die Königin im „Carlos", eben so groß, edel und ergeben: von der Eboli und ähnlichen Charakteren können wol selbst die einseitigen Verehrer des Dichters nicht ganz leugnen, daß sie verzeichnet sind. In der Thekla spricht sich diese Weiblichkeit, die mehr Abstraktion als Wirklichkeit zu nennen ist, am edelsten aus. In der „Maria Stuart" wurde der Dichter von der Geschichte gezwungen, ihr etwas mehr Wahrheit,

Schwäche und Verirrung zu geben, und sie ist auch wol sein gelungenster weiblicher Charakter. Die sonderbare Jungfrau erscheint im Anfang spröde und wunderlich, in ihrer unbegreiflichen Liebe aber wieder in der Manier des Dichters, ganz so die Braut von Messina und das Fräulein im „Tell".

Findet man bei unserm größten Dichter auch, daß Clärchen und Margarethe, diese wundersamen Schöpfungen, eine ähnliche Physiognomie haben, ja möchte man selbst die Marien im „Clavigo" und „Götz" ihnen gewissermaßen zugesellen, sowie die Mariane der „Geschwister", so sind dennoch die reine Iphigenie, die Prinzessin Lenore, und wie viele treffliche Gebilde zu berücksichtigen, die uns aus seinen kleineren Werken, sowie aus seinen Romanen und Erzählungen entgegen leuchten, daß wir in ihnen die reiche Schöpfergabe des Dichters, sowie in seinen Gestalten die Wahrheit und in so verschiedenen Modifikationen die ächte Weiblichkeit bewundern müssen. Unsere verwirrten Tage und die immer mehr einbrechende rohe Anarchie machen es nöthig, dergleichen in Erinnerung zu bringen, was ehemals überflüssig erscheinen konnte.

Schiller leiht auch seinen Männern oft Gesinnungen und Reden, die den Umständen und ihrem Charakter nicht ganz angemessen sind, und in welchen man nur den reflektirenden Dichter vernimmt: aber groß und wahr, selbständig und lebendig sind die meisten seiner Figuren, und es wäre unnütz, dies noch beweisen zu wollen, da man bei ihnen wol einzelne Reden tadeln, aber an ihrer Individualität nicht so, wie bei den meisten Weibern des Dichters, zweifeln kann.

Mich dünkt, man kann es fast in allen Scenen nachweisen, wie es den Dichter selbst gedrückt hat, so heterogene

Stoffe zu vereinigen. Im ersten Schauspiele, als Max auftritt, die Partei Wallenstein's nimmt, diesen rechtfertigt, unwillig, ja unartig gegen den gemessenen Questenberg wird: wie charakterisirt jedes Wort den jungen Soldaten, der seinen Feldherrn mit Liebe verehrt; nun aber, als die Rede auf den Frieden kommt, er, wie berauscht, jene schöne poetische und berühmte Stelle deklamirt — wo bleibt da jener Max, der noch eben gesprochen hat? War er so gestimmt und zwingt er sich so wenig, diese Stimmung zu verbergen, so mußte er auch anders auftreten, oder er mußte hier etwas anders sprechen. Diese Contraste wollen sich nicht vereinigen. Im dritten Akte finden wir die sonderbare Scene, wo die Gräfin Terzky den Liebenden eine Zusammenkunft veranstaltet. Thekla, die ungeduldig den Freund erwartet hat, die es weiß, daß nur flüchtige Minuten ihnen vergönnt sind, muß (denn so lenkt der Dichter den Dialog) uns gleich umständlich den astrologischen Thurm und dessen Bilder beschreiben. Max vertheidigt recht schön den Glauben an die Gestirne, aber wir fühlen, daß dies Alles gezwungen herbeigeführt ist, um uns mit diesen Umständen bekannt zu machen. Als die Gräfin sich entfernt, zeigt Thekla unverholen ihr Herz und ihre Liebe.

In deiner Seele lebt
Ein hoher Muth, die Liebe gibt ihn ein —
Ich sollte minder offen sein, mein Herz
Dir mehr verbergen: also will's die Sitte.
Wo aber wäre Wahrheit hier für dich,
Wenn du sie nicht auf meinem Munde findest?
Wir haben uns gefunden, halten uns
Umschlungen, fest und ewig.

Schön. Julie im „Romeo" gibt sich in der Mondnacht auf eine ähnliche Art kund. Aber sie kommt liebetrunken

vom Ball, iſt im Hauſe, hauptſächlich von einer nicht ſehr gewiſſenhaften Amme, nicht im Kloſter erzogen. Auch Miranda im „Sturm“ ſagt faſt die nämlichen Worte: — aber auch hier ſind die Umſtände ſehr verſchieden, und beſonders das Mädchen ſelbſt ein ganz anderer Charakter. Der Geſang Thekla's entfernt uns, ſo ſchön das Lied iſt, zu ſehr aus jener militairiſch-hiſtoriſchen Welt, bringt das Schauſpiel dem Romantiſchen allzunahe, worin es doch auf keine Weiſe aufgehen kann und ſoll.

„Es geht ein finſt'rer Geiſt“ u. ſ. w. Dieſe berühmten Verſe, die ſich durch den Reim noch beſonders herausheben, gehören zu denen, wo der Dichter die Perſon faſt ganz vergißt, und ſie das ſagen und poetiſch ausmalen läßt, was der Hörer wol mehr oder weniger beſtimmt empfinden und denken wird. Es klingt ganz wie das Gedicht eines tiefempfindenden Zuſchauers auf das Stück ſelbſt. Dergleichen hat Schiller in allen ſeinen Werken, und daß dieſe ſchildernden Sentenzen, dieſe gewiſſermaßen geſungenen Geſinnungen ſo iſolirt ſtehen, aus dem Werke herausfallen, das iſt es gerade, was ſie ſo beliebt gemacht und ſo viele Nachahmungen veranlaßt hat. Dieſe undramatiſche Eigenheit iſt in der „Maria Stuart“ einige Mal noch ſtärker, auffallender noch in der „Jungfrau“, und in der „Braut“ auf die höchſte Spitze getrieben. Dies Tadelnswürdige hat begeiſtert, und iſt ſeitdem verzerrt in Nachäffungen wiedergegeben worden, und man kann darum behaupten, daß Schiller ſelbſt, ſowie er gewiſſermaßen erſt unſer Theater gegründet hat, auch der iſt, der es zuerſt wieder zerſtören half.

— Es ſchleudert ſelbſt der Gott der Freude
Den Pechkranz in das brennende Gebäude.

Ich ſagte oben, die Gräfin Terzky ſei eigentlich überflüſſig; aber doch ſcheint ja der Dichter auf gewiſſe Weiſe

den Ausschlag von Wallenstein's Schicksal in ihre Hand zu legen. Nachdem schon alle Motive in Thätigkeit gesetzt sind, nachdem der Unterhändler Seni gefangen ist, dem Feldherrn kein Ausweg mehr bleibt, und er in einem langen Monolog seine Lage erwägt, endlich den Schweden Wrangel kommen, ihn aber ohne Entscheidung wieder fortgehen läßt, erscheint die Gräfin, hört von diesem unbegreiflichen Wankelmuth, stellt ihm Alles noch einmal von andern Seiten und in einem andern Lichte dar, und bringt so durch die Kraft ihrer Beredtsamkeit den Zögernden zum Entschluß. Ich muß gestehen, daß dieses die einzige Stelle des Werkes ist, in der ich den Dichter niemals verstanden habe. Sie sagt ihm nichts, sie kann ihm nichts sagen, was ihm die Freunde nicht schon, er sich selbst aber weit mehr, eben so gründlich und tief vorgetragen. Mit seinem Verstande, der so ungern Andere über sich erkennt, wäre es nur eine spielende Bemühung, diese leichten Sophismen in ihr Nichts aufzulösen. Der Anfang ihrer Rede erinnert sehr bestimmt an die Lady Macbeth in jener Ueberredungsscene der einsamen Nacht, und ich müßte sehr irren, wenn Schiller sie nicht auch im Auge gehabt hätte. Aber wie sind dort Menschen und Umstände so völlig andere! Eine angebetete Gattin, die Einsamkeit, der von Ehrgeiz und Bezauberung schon Wahnwitzige, das gewisse, nahe liegende Glück, das ein einziger kühner Dolchstoß erringen kann. Dort kann Macbeth durch sein Zaudern und seine Schwäche nur besser, durch die Ueberredung, die ihn endlich bestimmt, nur milder erscheinen; hier aber verliert der Feldherr zu viel von seinem Charakter, da ihn nichts bestimmen kann, als endlich die nicht sehr durchgreifenden Gründe einer Frau, die er nicht sonderlich achtet.

Im dritten Akte hemmen die Scenen mit den Frauen

die Handlung erſt zu lange; die Vertheidigung der Aſtrologie, nachdem er ſchon alle böſen Nachrichten vernommen hat, iſt im Munde Wallenſtein's unwahrſcheinlich, wenigſtens etwas zu umſtändlich. Der Abſchied des Max, da nun Alles die höchſte Spitze erreicht hat, iſt ergreifend. Als einzelne Scene wird diejenige, in welcher Thekla den Tod ihres Geliebten erfährt, mit Recht gelobt, doch wünſche ich wieder, nach der rührenden Erzählung und dem edeln Schmerz, die Reime weg, welche ihren Monolog ſchließen, und die freilich wieder die beliebteſten ſind. Der Schluß dieſer:

— Da kommt das Schickſal. — Roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Geſtalt
Und wirft ihn unter den Hufſchlag ſeiner Pferde.
— Das iſt das Loos des Schönen auf der Erde.

iſt wieder wie bittere Reflexion aus fremdem Munde. Daß das Schickſal hier, noch mehr aber das Schöne ſelbſt perſonificirt worden, gibt der Stelle einen leiſen komiſchen Anhauch, weshalb ſie ſich auch ſchon ſo oft zu Parodien hat hergeben müſſen.

Daß Schiller die Liebe ernſt und feierlich nimmt, ſtürmiſch und enthuſiaſtiſch, niemals im Rauſch die edlere Sinnlichkeit die Grundbaſis der Leidenſchaft und alles Schönen, anklingen läßt, das iſt es allerdings, wodurch er keuſch und ſittlich erſcheint; und da er nie dieſe Erhebung dramatiſch-ironiſch behandelt, ſondern die Erſcheinung rein lyriſch, als ein Gedicht im Gedichte, ſprechen läßt, ſo iſt er dadurch ausdrücklich des Beifalls derer gewiß geworden, die im Schauſpiel nur Rührung und Erſchütterung ſuchen.

Eine des großen Werkes unwürdige Scene iſt die zweite des fünften Aktes, in welcher Buttler die beiden Hauptleute zum Morde des Feldherrn auffordert. Sie ver-

letzt zu herbe, und man ſieht auf keine Weiſe ihre Nothwendigkeit, da hier eine Abkürzung, im Vorübergehen dem Zuſchauer den Zuſammenhang nur zu verſtehen gebend, ſo recht an ihrem Orte geweſen wäre. Die Scene der Mörder, welche den Herzog Clarence umbringen („Richard III."), mag wol das Vorbild geweſen ſein. Doch hier ſpricht aus dem Munde der Verruchten die Nemeſis ſelbſt auf die furchtbarſte Weiſe, ihre Gemeinheit verwandelt ſich in Schauer und Entſetzen, da uns bei Schiller ihre Rohheit und ein gewiſſer Blödſinn nur beleidigt, und hier gegen den Schluß ein ſo geringer und dünner Ton einklingt, wie keiner im ganzen Gedichte, wodurch das Ende noch mehr geſchwächt wird.

Wird nun, nach des Helden Tode, der Kaiſer ihn vermiſſen? Wird die Armee noch dieſelbe bleiben? Werden die Schweden jetzt nicht ohne Widerſtand das Land beherrſchen? Von allen dieſem, ſelbſt von Octavio's Schickſal erfahren wir nichts, können auch nichts ahnden, und das ganze Gedicht iſt alſo auch hier, wie ſo manches neuere, unmittelbar an den einzigen Mann geknüpft; er fällt, und Alles iſt vorüber, ohne daß dasjenige gelöſet würde, was doch oft genug im Werke ſelbſt unſere Aufmerkſamkeit fordert. Es iſt beſchloſſen, aber nicht vollendet. Es gleicht dadurch manchen Gebäuden der Vorwelt, die groß begannen, aber nachher durch Mangel und Drang der Zeiten nicht haben ausgebauet werden können.

Ich kann dieſen Gegenſtand nicht verlaſſen, ohne auch noch in die oft gehörte Klage über die Kunſt des Schauſpielers, welche keine Spur zurück läßt, einzuſtimmen. Wenn man des Wallenſtein's gedenkt und ſich ſeiner Herrlichkeit freut, ſollte man auch zuweilen an den trefflichen Fleck in Berlin erinnern, der ſein reifes Mannsalter durch das Stu-

dium dieſer Rolle verherrlichte. Gewiß, wer ihn damals, als das Gedicht zuerſt erſchienen war, dieſen Helden darſtellen ſah, hat etwas Großes geſehen. Ich habe faſt auf allen deutſchen Theatern auch der Aufführung dieſes Gedichtes zu verſchiedenen Zeiten beigewohnt; Vieles war zu loben, dies und jenes gelang, aber nirgend ward mir etwas ſichtbar, das dieſem wahren Heldenſpiele nur von ferne wäre ähnlich geweſen. Wenn Fleck ſagte:

Von welcher Zeit iſt denn die Rede, Max?
Ueber der Beſchreibung da vergeß' ich
Den ganzen Krieg.

oder:

Tod und Teufel!
Ich hatte, was ihm Freiheit ſchaffen konnte, —

ſo ſah und fühlte man die tiefſte Abſicht des Dichters. Wo iſt je der große Monolog, und dann die Scene mit Wrangel, wieder ſo geſprochen und geſpielt worden! Welche Würde, welche ſichtbare Viſion, als er den Traum erzählt, die Worte:

Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,
Und Roß und Reiter ſah ich niemals wieder

eröffneten einen Blick in eine unendliche wundervolle Weite. Wenn er in der höchſten Seelenbedrängniß ſagte:

Max! bleibe bei mir! — Geh' nicht von mir, Max!

ſo war in dieſem milden, faſt gebrochenen Ton ſo viel Geſchichte der ganzen innern Seele, ſo viel Poeſie in den wenigen Worten, daß hier wirklich kein Dichter, auch der große nicht, den großen Schauſpieler erreichen kann. Als der Held ohne Erfolg ſein Angeſicht den wüthenden Truppen gezeigt hat, und er nun wiederkehrt und blos: Terzky! im Zurückkommen ruft, — wer malt oder erzählt wieder, was

in dieſem einzigen Worte lag? Schiller ſelbſt ſagt uns weder, daß er erſchüttert, oder vernichtet, oder blaß u. ſ. w. zurückkehrt (wie manche Dichter nicht Beiſchriften der Art genug erfinden können), er hatte aber damals in Fleck's Perſon für einen ſo ſchöpferiſchen Genius gearbeitet, daß er ihm in dieſer Scene gern die ganze Poeſie überlaſſen durfte, die er ja hier mit Worten doch niemals ſchaffen konnte. Glückliche Zeiten, wenn Genien ſich ſo begegnen!

Iffland gab damals den Piccolomini vortrefflich, und wenn die übrigen Darſteller auch mehr oder minder Tadel zuließen, ſo ſprachen doch ſelber die Schwächeren die Verſe in jenen Jahren viel beſſer, als man es jetzt ſogar von den Guten gewohnt iſt. Denn Alle, die in Proſa und Charakterſtücken gezwungen waren, natürlich zu erſcheinen, die individuell zu ſein ſtrebten, hatten (ohne eben den Vers ſonderlich zu kennen) noch nicht jene ermüdende Monotonie gefunden, die jetzt die deutſche Tragödie auf der Bühne ſo ſehr entſtellt. Scheint es doch, als haben die Schauſpieler die Verſe zu deklamiren erſt verlernt, ſeit Alles in Verſen, ſei es übrigens auch noch ſo unbedeutend, geſchrieben wird.

Was vor fünfundzwanzig Jahren der Meiſter ſeinen Zeitgenoſſen zurief, gilt leider auch noch jetzt, vielleicht ſogar mehr als damals:

— Denn nur der große Gegenſtand vermag
Den tiefen Grund der Menſchheit aufzuregen;
Im engen Kreis verengert ſich der Sinn.
Es wächſt der Menſch mit ſeinen größern Zwecken,
Und jetzt, an des Jahrhunderts ernſtem Ende,
Wo ſelbſt die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen ſehn,
Und um der Menſchheit große Gegenſtände,

Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen,
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen, ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.

Was hat der Dichter selbst nicht seit 1798 erlebt, und wie viel Größeres und Wundervolleres hat sich seit seinem Tode 1805 zugetragen! — aber wenn wir unsere Bühne fragen, welche Lehre sie daraus gezogen hat, so muß ihr Mund, wie so mancher verstummen, der wol Antwort sollte geben können.

„Des Herzogs Befehl", von Töpfer.

Anekdoten, unbedeutende Vorfälle, wenig Witz, das Ganze nur ein Schwank und an die Unterhaltung eines Kabinets von Wachsfiguren grenzend. Von dergleichen Versuchen, die auf allen Theatern gespielt, und allenthalben gern gesehen werden, kann in der Literatur gar nicht die Rede sein; und diese unschuldigen Spielwerke sind auch so bescheiden, dies nicht zu erwarten.

Aber warum sieht man sie allenthalben so gern und so oft? Weil sie gut gespielt werden, weil unsere Schauspieler einer solchen Composition mächtig sind, ja weil die meisten sogar darüber stehen. Dadurch kommt ein gewisser Humor und Witz in den Schwank, wovon sich im Texte nichts findet.

Der wahre Schauspieler muß seinen Dichter nicht nur verstehen, er muß ihn auch an vielen Stellen überbieten können. Wie der Musiker in der Oper sich des Textes bemei-

stert, so gibt es im größten Dichterwerke viele Stellen, wo der Poet zurückstehen muß, und die Herrschaft der Bühne beginnt, wo der Genius des Schauspielers allein regieren muß.

Erschiene Friedrich II. in seiner wahren, eigenthümlichen Größe, wäre der Inhalt dieser Farce ein würdiger, so würden die großen Schwierigkeiten von den Schauspielern schwerlich beseitigt werden.

Auch die Mode will ihr Recht, und diese Possen sind wenigstens unschuldiger, als jene grausamen und blutigen Melodramen nach dem Französischen.

Eßlair zu Dresden. Brief an einen Freund zu B.

Sie wollen es mir also zur Pflicht machen, über das Spiel des berühmten Eßlair einige Worte zu sagen? Sie meinen, da ich mir einmal die Rolle zugetheilt, über das deutsche Theater Meinungen auszusprechen, so sei es mehr als Nachlässigkeit, von einem Manne zu schweigen, den ganz Deutschland kennt und bewundert, von dem mehr als einer behauptet hat, daß er jetzt unser einziger, vielleicht letzter tragischer Schauspieler sei. — Sie mögen nicht so ganz Unrecht haben, obgleich mich der Ausdruck „Pflicht" erschreckt hat, indem er mich an eine noch schlimmere Verabsäumung erinnert, nicht über das musterhafte Spiel des trefflichen Wolff und seiner Gattin Einiges, meinem Versprechen gemäß, bemerkt zu haben, so sehr ich auch im vorigen Jahr durch die Darstellungen dieser ächten Künstler gerührt und erfreut war. Erfülle ich also heute auf gewisse Weise Ihre

Forderung, so müssen Sie sich auch nicht wundern, wenn ich nächstens das Versäumte über Wolff noch nachhole, wovon mich auch Krankheit und manch Hinderniß bisher abgehalten haben.

Eben diese Krankheit ist auch die Ursache gewesen, daß ich Eßlair's „Theseus" und „Tell" nicht gesehen habe, sondern nur „Dienstpflicht", „Wallenstein" und „Otto von Wittelsbach". Es ist anmaßend, einen wahren Schauspieler nach so wenigen Darstellungen beurtheilen zu wollen; was ich bemerken kann, wird daher mehr Einfällen, als einer wahren Kritik ähnlich sehen.

„Dienstpflicht" von Iffland ist ein quälendes, widerliches Schauspiel, in welchem ohne wahre Nothwendigkeit die Noth und das Elend eines geringen Lebens uns so nahe gerückt werden, daß wir uns gern von diesem Gemälde wegwenden, weil ihm die innere höhere Wahrheit gebricht. Den alten Dallner habe ich von Iffland selbst und mehrern andern wackern Schauspielern gesehen: aber alle suchten eben nur auch in dieser Rolle das Stück zu erklären, und durch Härte und Schroffheit das Verhältniß zum Sohn darzustellen, gegen welche übertriebene Stärke die spätere Weichheit freilich einen Widerspruch bildet, der sich alsdann weder beim Dichter noch Schauspieler in ein harmonisches Ganze auflöst. Wie überraschend erfreute mich Herr Eßlair, als er sogleich im ersten Auftreten diese scheinbar nahe liegende Forderung der Natürlichkeit aufgab, um seine Rolle in etwas viel Höheres und Kunstgemäßeres zu verwandeln, in eine poetische und wahre Darstellung, die das Schauspiel selbst in eine lichtere Region erhebt, und aus dieser auch die Motive des Dichters, soviel es möglich ist, in bessere verwandelt. Für den ächten Schauspieler wäre es eine traurige Beschränkung, wenn er mit klarem Bewußtsein, oder poetischem

Instinkt niemals das ihm oft so dürr und unverständig Dargebotene freier und kühner auffassen, und in seiner Region uns ein Kunstwerk erschaffen dürfte, das oft, wenn er nur dem sogenannten Dichter folgte, unmöglich hervorzubringen wäre; vorausgesetzt, er ist seiner Sache gewiß, er liefert ein harmonisches Ganze, und gibt uns wirklich, statt jener ängstlichen gequälten Malerei, ein Gemälde im großen Styl. Diese Behauptung ist auch nichts weniger als paradox, denn wie wäre es sonst möglich gewesen, daß Schröder in so manchen Darstellungen ganz und gar das Gegentheil von dem gezeigt hätte, was so Viele an Iffland oder andern Künstlern bewunderten.

Und eben jene alte, große Schule unserer deutschen Schauspielkunst hat mir Eßlair im Dallner einmal wieder vor die Seele geführt. Dies war wieder einmal ein lebendig gewordenes Theater, Spiel und Rede statt des Hersagens und Herbetens unserer jüngeren Deklamatoren, Wahrheit, Natur und Größe, die höchste Täuschung, deren wir jetzt so oft entbehren müssen, ja die uns jüngere Kritiker wol gar als etwas Ueberflüssiges schildern möchten. Meine höchste Bewunderung erregte es, daß (gerade wie Schröder und ähnliche) der treffliche Mann dies so ohne Anstrengung und ohne viele Mittel hervorbrachte, so einfach Alles und naturgemäß, daß wir alle vom ersten bis letzten Augenblick der Ueberzeugung waren, es könne und dürfe gar nicht anders sein. Vielmehr vergaß Jedermann den Schauspieler, und die Rührung und Erschütterung am Schluß des vierten Aktes werde ich so wenig, wie Alle, die zugegen waren, jemals vergessen. Diese Momente, gestehe ich ohne Zurückhaltung, gehören zu den größten, die ich nur jemals in einem Theater erlebt habe.

Jüngere Schauspieler, die sich zum Schwulst oft nur

zu gern verlocken lassen, können in dieser Darstellung die Natur und Wahrheit, die einfache Größe und Erhabenheit erkennen lernen. Die Freude, die uns allein das Schauspiel geben kann, daß uns diese Empfindungen und Anschauungen so bedingt und modificirt zugeführt werden, daß Nüancen, die alle, so mannichfaltig sie auch sein mögen, aus einer Grundform, aus einem Grundton hervorgehen, uns so das Höchste erscheinen lassen, hatten wir an diesem Abend in vollem Maße. Wir sahen den rüstigen Greis, in Geschäften, in den Schreibzimmern aufgewachsen und alt geworden, einen Mann, der eben darum zart und weich empfinden kann, weil er stark und in allen Dingen consequent ist, der seinen Werth kennt, ohne je vor sich oder Andern zu prahlen; ruhig stolz, ohne Eitelkeit; fest, ohne Rohheit; weich, ohne schwächliche Empfindsamkeit. Seine Kränkungen fühlt er tief im Herzen, er ist zu männlich, sie auf umständliche oder auffallende Art zu äußern, aber wenn wir seinen Schmerz wahrnehmen, so erschüttert er uns nuk auch um so gewaltiger. Sein Betragen gegen den Fürsten, seine Klagen und Rechtfertigungen, Alles höchste Wahrheit, immer in Ton und Geberde des Subalternen, aber immer der Greis, der Geschäftsmann, der Mann von Erziehung. — Kurz, mein Freund, um Alles, was ich sagen könnte, in wenige Worte zusammenzufassen, diese Darstellung war eine vollendete; wer hier noch etwas vermißte, oder anders wünschte, der würde mir eigensinnig und verwöhnt erscheinen. Gewährte uns nur das Theater monatlich zweimal eine ähnliche Erscheinung, nähmen wir nur zu Zeiten dergleichen Eindrücke von dort mit uns, so wäre alles Schelten über diese Anstalt höchst überflüssig.

Also gar nichts bei diesem trefflichen Künstler von der neueren Schule? Und doch. Er läßt zu Zeiten das stumme

e nachſchleppen, ja er gönnt ihm mitunter einen bebenden Accent: etwas, woran man alle neueren Recitirenden erkennen kann, und woran ſich mein Ohr durchaus nicht gewöhnen will. Aus der Verlegenheit, die den Spielenden ſo manche der neueren Verſe erregen, hat ſich dieſe Unart erzeugt. Hören wir doch in Lieben, Leben u. dergl. ſo oft den Hauptaccent auf die letzte ſtumme Sylbe gewaltſam werfen, und den Perioden in der Höhe wie eine Frage endigen, und ſelbſt von berühmten Schauſpielern und Schauſpielerinnen!

Ueber Eßlair, als Wallenſtein, wird mein Urtheil ſich anders beſchränken und ausdrücken müſſen. Es iſt gewiß, das tragiſche Spiel der Franzoſen, dem man wol zu verſchiedenen Zeiten nachgeeifert hat, kann und wird nie auf unſerer Bühne, ſo wenig wie auf der engliſchen, einheimiſch werden. Die Gründe, warum, liegen viel tiefer, als daß es eine Sache nur eines vorübergehenden, wandelbaren Geſchmackes ſein ſollte. — Haben doch ſelbſt Eckhof und Ackermann in früheren Zeiten, als man alle Trauerſpiele der Franzoſen bei uns gab, und Elias Schlegel und Andere in dieſer Manier dichteten, niemals ganz jenen redneriſchen Schwulſt, jene Uebertreibung den Deutſchen annehmlich machen können; ſie vermieden jene Art, wenn ſie auch an ſie erinnerten, und ſuchten ſich jenes Spiel, jene Rhetorik zu erſchaffen, die auch einfache Natur und erhabene Naivetät nicht ausſchließen, welche die Franzoſen auf ihrer tragiſchen Bühne durchaus nicht brauchen können und wollen. (Wer möchte übrigens in Abrede ſein, daß ſchülerhafte deutſche Schauſpieler nicht ihr Spiel und ihre Rede wol könnten nach guten franzöſiſchen Vorbildern regeln lernen?)

In einer Geſchichte des Theaters verdient es wol unterſucht zu werden, warum die Tragödie der Franzoſen ſo

ward und werden mußte, was sie in diesen conventionellen Regeln festhält, und weshalb auch das Beste, was gegen diese angewöhnte und von einseitiger Kritik gerechtfertigte Manier geschieht, immerdar als Ketzerei von der Literatur ausgeschlossen bleibt, und nur als seltsame Erscheinung einen bald erlöschenden, wenn auch heftigen, Enthusiasmus erregt. Denn selbst der Zweifel kann noch erhoben werden, ob denn die tragische Bühne der Franzosen eine wahre nationale sei, ob denn nicht doch einmal eine Zeit eintreten könne, die dieser Usurpation ein Ende mache. Es dürfte aber schwerlich blos durch gelehrte Kämpfe geschehen, es setzt diese literarische Begebenheit eine politische Regeneration voraus, die wol noch in weiter Ferne und unkenntlich wandelt.

Sowie das englische Theater sich bildete, entwickelte und vollendete es seine Tragödie, die jenen Insulanern, wie uns, wol immer zum Vorbilde dienen wird. Leidenschaft, Wahrheit, Tiefe wollen erheben und erschüttern, und drängen die Rhetorik in den Hintergrund, verschmähen jene conventionellen und schon fertigen Phrasen für Leidenschaft und Größe, und suchen nicht nur im Natürlichen, sondern selbst im Humor, ja zuweilen im Komischen Hülfe, um das Gemälde recht treu und ergreifend zu machen. So wie die Deutschen sich besinnen lernten, suchten sie sich diese Formen anzueignen, und selbst in allen Verirrungen und Entstellungen blickt dies Bestreben durch, welches ohne Zweifel ein ächtes und nationales ist. Immer ist auch die Kunst des Schauspielers diesem Geiste gefolgt, und in England sowol wie in Deutschland waren die größten Tragödienspieler diejenigen, die auch im Lustspiel, in Charakterrollen als die vorzüglichsten erschienen. Wie man einen tragischen Charakter des Shakspeare groß und wahrhaft darstellen kann, ohne eben so, wie der Dichter gethan hat, hie und da, aus dem Schau-

spiele einen Ton, einen Anklang und Anhauch, einen Uebergang, eine Pause u. dergl. mehr hinüber zu nehmen, ist mir unbegreiflich, auch waren Eckhof, Schröder, Reinicke, Brockmann, gerade wie Burbadge, Betterton und Garrick im Komischen, wie im Tragischen, große Künstler.

So wenig Schiller's Werke mit den Shakspear'schen Aehnlichkeit haben mögen, so sind sie doch darin trefflich und ihnen verwandt, daß sie die Töne der Natur, die einfache Rede, die Naivetät nicht ausschließen, sondern auch in der Erhebung die ächte Simplicität nicht verscheuchen. Dies ist es auch, was den Wallenstein, so wenig er sich einer ergreifenden Wirkung erfreut, national gemacht hat, und was ihn auf der Bühne immer als ächtes Volksschauspiel erhalten wird. Wenn also Eßlair in der Darstellung des Charakters so Vieles hinüber nimmt, was man wol prosaisch, natürlich, untragisch nennt, so ist er deshalb nur zu loben, denn nur dadurch kann er der Schöpfung des Dichters Wirklichkeit und Leben mittheilen. Der natürliche, ungezwungene Ton dieses Schauspielers ist durchaus edel und geistreich, so seine Geberde, sein Auftritt und alles das, was die Natur schon muß gegeben haben, um aus einem begabten Mann einen Künstler zu bilden. Man wird durch ihn nicht leicht an das Theater erinnert, und leere Deklamation, oder jene Lückenbüßer der Geberde, die bei gewöhnlichen Spielern so oft vorkommen und nichts bedeuten, kann man an ihm nicht tadeln. Trefflich war die Erzählung des Traumes, ganz Handlung, ganz wieder belebte Gegenwart; diese Weise, eine Erzählung des Dichters in eine wirkliche Vision zu verwandeln, steht nur wenigen Schauspielern zu Gebote, die immer nicht begreifen wollen, daß ein epischer Vortrag ein ganz anderer, als der des Dialogs oder Monologs sein müsse. Seine Klage über Octavio: „Das war kein

Heldenstück, Octavio!“ u. s. w. war durch den einfachen Ton erhaben, rührend und eindringlich, die Rede: „Es ist entschieden, nun ist's gut“ u. s. w. durch den kräftigen, vollen Ton des schönen Organs erschütternd. Die Scene mit den Küraſſieren, die Art, mit welcher der Fürst sie überreden will, ist trefflich, Alles wirkend, handelnd, kein Ton schwach und unbedeutend: die höchste Rührung mußte jeden Hörer ergreifen, als Wallenstein den Max wieder zu sich hinüber führen will; diesen herzlichen Tönen konnte sich kein Gemüth verschließen; auch in den letzten Scenen war fast Alles zu loben, der Anstand war oft groß und majestätisch, die Art, wie sich Geberde und Stellung entwickelten, oft überraschend und doch edel und natürlich.

Und dennoch! — Hatte mit allen diesen Vorzügen und großen Eigenschaften uns der Künstler nun wirklich den Schiller'schen Wallenstein gegeben, oder auch ein Gebilde eigener Imagination erschaffen, das durch innere Consequenz und begeisterte Anschauung, Haltung und Wahrheit bekommen hätte? — — Ich zweifle am letzten, wie am ersten.

Jene Töne der Natürlichkeit, jenes Fallenlassen der tragischen Rede, die oft wie in einem Seufzer erstickt, wie in einer elegischen Klage verhallen kann, bringen, recht eingesetzt, ohne Zweifel die größten, die erschütterndsten Wirkungen hervor. Darin bestand zum Theil die große Macht Schröder's, das Gemüth erschrak, wenn im Schmerz plötzlich nun ein hingeworfener, wegfallender, wie verschwindender Laut die Größe der Verzweiflung und zugleich die rührendste Ermüdung der Seele ausdrückte. Oder, wenn der Jammer sich zuweilen wie in einer willkürlich humoristischen Umkehrung in sein Gegentheil Luft machen wollte, und durch das krampfhafte Ringen nach erlogener Heiterkeit nur wie durch einen Blitzstrahl die Tiefe des Elends noch

gräßlicher erhellte. Hier ſchien, möchte man ſagen, die Komödie wie aus der Ferne in den Schmerz der Tragödie hinein, trat aber nicht wirklich ſelbſt als ſolche im Trauerſpiel auf, — und das Letzte iſt, wie ich glaube, eben das Uebertriebene einer eigentlichen Schönheit, wodurch Eßlair ſo oft ſeine herrlichſten Wirkungen gewiſſermaßen parodirt und geradezu vernichtet.

Denn es gibt einen Ton des Ernſtes, der nicht nur in der Tragödie, ſondern ſelbſt im Drama, ja im Luſtſpiel nicht zu plötzlich abfallen, und ſich völlig in die Region einer trockenen Nüchternheit verſenken muß. Dies hebt ein für allemal jede Täuſchung auf, und zeigt uns nur den Schauſpieler, der ſich dieſe Manier zu eigen gemacht hat. Und das iſt es, wodurch Eßlair in dieſer Rolle mehr als einmal die Dichtung zerſtört hat. Selbſt durch die Art, wie er die Erzählung des Traumes, die ſo trefflich war, ſchließt, fällt die ſchön aufgerichtete, uns ſo nahe gebrachte Viſion wieder völlig zuſammen. Die Verſe:

Und dieſes Thieres Schnelligkeit entriß
Mich Bannier's verfolgenden Dragonern.
Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,

ſpricht der Darſteller voll und mit ſtarkem Accent, am meiſten hebt er den dritten heraus, dann macht er eine lange Pauſe, geht vor, und ſagt proſaiſch, gebrochen, nur eben noch verſtändlich, im leichteſten Ton der Converſationsſprache:

Und Roß und Reiter ſah ich niemals wieder.

Es macht Effekt auf die Menge, aber einem ſolchen Effekte mußte ein ſo wackerer Künſtler vielmehr aus dem Wege gehen, weil die Unnatur und Unrichtigkeit Jedem, der das

Gedicht fühlt, zu sehr in die Augen fällt. Daß der Vetter an jenem verhängnißvollen Tage den Schecken ritt, ist es ja nicht, was des Helden Imagination erfüllen und sein Gemüth erschüttern kann, — sondern daß Roß und Reiter (sei dieser auch, welcher er wolle) niemals wieder gesehen wurden, das ist es, was die Hörer erschrecken soll, wovor Wallenstein wieder von neuem staunt. Nach einer kleinen Pause muß gerade dieser letzte Vers am meisten hervorgehoben werden, sowie Fleck ihn sprach, der dann von neuem in die Leere starrte, als ob er das Bild und seine Bedeutsamkeit sich wieder vergegenwärtigen wollte.

Schon früher erwähnte ich bei Gelegenheit des Wallenstein dieses großen Schauspielers. Und freilich, wenn man gegen das Andenken eines Künstlers gerecht sein will, so muß man gestehen, daß er es verstand, dem Gedicht eine Einheit und Vollendung zu geben, die in dieser Rolle durchaus nichts mehr entbehren ließ. Sein großartiges Ahnungsvermögen erklärte manche Stelle, und setzte sie in ein so helles Licht, in welchem sie dem Dichter vielleicht selbst nicht so deutlich vorgeschwebt hatte. Eßlair ist im Gegentheil zu wenig Wallenstein, er verkürzt den Dichter in vielen seiner schönsten Scenen, und unsere Imagination sieht beim Lesen weit mehr, als der Schauspieler unsern Sinnen darstellt. Und doch ist das nur ein wahres Theaterspiel, wenn selbst die schöpferische Phantasie des Zuschauers, der mit dem Gedichte innig vertraut zu sein wähnt, durch neue Entdeckungen überrascht wird, wenn das Ganze, sowie einzelne Scenen und Stellen, dem Kenner in ein neues, überraschendes Verhältniß treten, wenn bei Wiederholung auch das Alte, vorher Unbeachtete in frischer Bedeutung sich erhebt, mit einem Worte, wenn das Spiel zu einem wahren, für sich lebenden Kunstwerke erhoben wird.

Eßlair nimmt aber ſogleich vom Anbeginn den düſtern, grübelnden Helden zu leicht, zu fröhlich und hell, das finſtere Gemüth wird uns nicht ſichtbar, und ſo blieb der erſte Monolog, gewiſſermaßen der Mittelpunkt der ganzen Dichtung, zu unbedeutend. Hier war es, wo Fleck tief erſchütterte, indem er uns die wahrhaft tragiſche Situation, das Geſpenſtiſche in Wallenſtein's Gemüth deutlich machen konnte; um ſo ſchlagender ergriffen uns die Wahrheiten, die dieſer Geiſt in ſeiner hohen Spannung auszuſagen gezwungen iſt. Eßlair's Wallenſtein ſcheitert nicht ſowol, weil er zu tiefſinnig und grübelnd ſchwerfällig iſt, ſondern weil er aus Leichtſinn die Mittel nicht achtet, die er nothwendig gebrauchen muß. So erſchien die Scene mit Wrangel bei weitem nicht groß genug, und die verſchiedenen tragiſchen Unglücksfälle wirkten viel zu wenig auf das Gemüth und die Stimmung des Helden, der immer wieder in ſeinen zu leichten und hellen Ton zurückfiel. Niemand wird mich ſo mißverſtehen, als wenn ich verlangte, daß er klagen und winſeln ſollte; er darf, wie ihn auch der Dichter gezeichnet, ſeine große heroiſche Seele nicht verkleinert zeigen; aber es gibt gewiſſe Erſchütterungen, die die Seele ſo tief in ihrer Wurzel erfaſſen, daß auch ſelbſt die Töne der Freude von dem ewigen Schmerze nachklingen. Und daß wir dies fühlen und verſtehen iſt die Aufgabe einer jeden Tragödie.

Wol mag es keine leichte Aufgabe ſein, die Rolle des Wallenſtein genügend und als ein Ganzes darzuſtellen, alle ſcheinbaren Widerſprüche zu verflößen, das Wunderbare mit dem Gewöhnlichen, den Aſtrologen mit dem Feldherrn, den Fühlenden, ſich Mittheilenden mit dem einſamen, zurückſtoßenden Grübler zu vereinigen. Am ſchwerſten wird

es immer, den Astrologen mit seinem Wunderglauben, mit der Lehre, die er bei jeder, zuweilen unpassenden Gelegenheit leidenschaftlich predigt, zu einer wahrhaften und überzeugenden Anschauung zu bringen. Diese Sonderbarkeit war es gerade, welche Fleck aufgriff, um sie zum Vorherrschenden im Charakter des Helden zu machen. So wie dieser auftrat, war es dem Zuschauer, als gehe eine unsichtbare schützende Macht mit diesem; in jedem Worte berief sich der tiefsinnige, stolze Mann auf eine überirdische Herrlichkeit, die ihm nur allein zu Theil geworden war; so sprach er ernsthaft und wahr nur zu sich selbst, zu jedem Andern ließ er sich herab, und schaute auch während des Gesprächs mit jenem in seine Träume hinein. So fühlte man, daß der so mannichfach, so wunderlich verstrickte Feldherr wie in einem großen, schauerlichen Wahnsinn lebe, und so oft er nur die Stimme erhob, um wirklich über Sterne und ihre Wirkung zu sprechen, erfaßte uns ein geheimnißvolles Grauen, denn gerade diese scheinbare Weisheit stand mit der Wirklichkeit und ihren Forderungen in einem zu grellen Contraste.

Dadurch erhielt Alles Wahrheit und tragische Tiefe, selbst Manches, wo es den Leser dünken möchte, als habe der Dichter seinem poetischen Gelüste zu sehr nachgegeben. In der Scene des zweiten Aktes, in welcher Wallenstein sein Vertrauen zu Octavio rechtfertigen will, und endlich dem Terzky und Illo, so sehr er auch diese verachtet, jenen Traum erzählt, und wie er ein Pfand vom Schicksal bekommen habe, und wie diese scheinbare Wunderbegebenheit natürlich die ganz prosaisch Gestimmten nicht überzeugt, — ist es eine erhabene Ironie des Dichters, die uns Fleck so fühlbar machte, daß der Zuschauer erblaßte, wenn er nun die Worte hörte:

Seid ihr nicht wie die Weiber, die beständig
Zurück nur kommen auf ihr erstes Wort,
Wenn man Vernunft gesprochen Stunden lang!

Diesen Wahnsinn, der seine erzählte Vision „Vernunftsprechen" nennt, schien Eßlair nicht zu fühlen, denn er nahm die Stelle zu gewöhnlich ehrbar, die Fleck mit höhnendem Uebermuth und im ganzen Gefühl der höhern Weisheit sprach, wodurch uns eben die tiefe Verwirrung des unglücklichen Wahnsinnigen recht fühlbar wurde.

Wenn Fleck's Wallenstein nun zu Zeiten von dieser Traumhöhe einbrechend herabsank, um ganz Mensch zu werden, wie in den Scenen mit Max, in seinen Klagen über Octavio, am Schluß, und nachdem er ohne Wirkung die Armee angeredet hat, so war die Erschütterung in der That so stark und angreifend, daß es schwer ist, Worte dafür zu finden. Wie es denn überhaupt der Triumph und das Unglück des mimischen Künstlers ist, daß der Augenblick sein gelungenes Werk so vor unsern Geist und die Sinne hinstellt, wie es keine andere Kunst vermag, und daß sich von dieser Herrlichkeit nichts festhalten und aussagen läßt, sondern nur noch die Erinnerung elegisch sich den Genuß zurückrufen kann.

„Otto von Wittelsbach" und einige ähnliche Ritterschauspiele mußten uns, seit Goethe in seinem herrlichen „Götz" uns ein deutsches Nationalschauspiel gegeben hatte, bis auf Schiller's große Arbeiten, als Surrogate der Volksdramen dienen. Starke und beredte Leidenschaftlichkeit, das Vorführen einer großen, thatenreichen Zeit mit ihren biedern Gesinnungen, vorzüglich aber das unvergleichliche Spiel der damaligen Schauspieler machte diese merkwürdigen Versuche allen Provinzen des deutschen Reichs annehmlich. Dazu kam noch bei den meisten dieser Stücke

ein gewiſſer demokratiſcher, ja demagogiſcher Geiſt, der bei Dichtern wie Zuſchauern die Stelle der ächten poetiſchen Begeiſterung vertrat, und dem biedern Ritter gegen ſeinen Fürſten, oder dem Fürſten gegen den Kaiſer große und eindringliche Worte in den Mund legte. Selbſt der Kaiſer durfte ſich mit Beifall vernehmen laſſen, wenn er es mit der Geiſtlichkeit oder gar mit dem Papſte zu thun hatte, und ſo war eine treffliche Stufenleiter von Recht und edelmüthigen Geſinnungen gebildet, auf welcher Dichter ſo wenig wie unterrichtete Zuſchauer irren konnten. Freilich wurde in andern bürgerlichen Stücken ſelbſt der Adel wieder auf empfindliche Art zurecht gewieſen, und ſogar bürgerliche Obrigkeiten mußten auf einer tiefern Linie von Bauern oder der Armuth wieder ihre Lektion empfangen, und nur in alten, damals verworfenen komiſchen Stücken war etwa noch jene poetiſche Unbefangenheit anzutreffen, die, wie die Nemeſis oder der Tod, alle Stände ohne Unterſchied ergreift, und komiſch oder tragiſch zu mannichfaltigen Endzwecken braucht.

Doch ſpotten wir nicht über jene Dichter, die noch immer nicht ganz unter uns ausgeſtorben ſind. Wiſſen doch manche geleſene und berühmte Geſchichtſchreiber ſich auch nicht die großartigen Welthändel verfloſſener Tage anders, als durch engherzige Beſchränktheit mit parteiiſcher Vorliebe zu erklären: gibt doch auch ein Sismondi jedem Kaiſer unbedingt gegen jeden Papſt Recht, welches der weltliche Monarch freilich ſogleich wieder einbüßt, wenn er ſich mit den freien Städten in Kampf einläßt, mögen übrigens die Umſtände, die Aufforderungen ſein, welche ſie nur immer wollen.

Philipp von Schwaben, ein edler Hohenſtaufe, wird in der Blüte ſeiner Jahre und ſeines Glücks, nachdem ſich

endlich alle Widersprüche, die ihm feindlich waren, zu lösen scheinen, von einem wilden, jähzornigen Mörder auf abscheuliche Weise überfallen, und meuchlerisch hingerichtet. Seine unmündigen Kinder begehren bei der Reichsversammlung Rache und Hülfe, alle Fürsten sind erschüttert und gerührt über den plötzlichen Fall menschlicher Größe, und der Mörder, den die Geschichte kaum kennt, von dem nur ungewisse Sage die Ursachen vermuthet, die ihn zu diesem Frevel vermocht haben, wird endlich gestraft. Diese große Begebenheit, ein ächter Vorwurf nationaler Tragödie, wartet noch auf ihren Dichter. Indessen hat es damals dem Verfasser des „Otto von Wittelsbach" beliebt, fürs Erste die Sache umzukehren, den Mörder in aller Hinsicht zu entschuldigen, wenn auch nicht ganz zu rechtfertigen, und den edeln Kaiser dafür an den Pranger zu stellen. Denn etwas Anderes ist diese schülerhafte Zeichnung wol nicht zu nennen, die als ein widerliches Zerrbild ausfallen mußte, um die Tugenden und die Seelengröße des Otto nur desto leichter von der Leinwand heben zu können *).

Indessen will ich diese Entstellung und Umkehrung der wahren Geschichte, die einer kräftigen und eindringlichen Manier aufgeopfert ist, bei einem Schauspiel, das immer noch nicht zu unseren schlechteren gehört, nicht allzu ängstlich aufstechen. Trotz der ganz schwachen Composition und dem Mangel an Charakteren ist es dem Dichter gelungen, dem

*) Leser, die sich für Geschichte interessiren, kann man in Hinsicht dieser Begebenheit, wie der meisten wichtigen Unterhandlungen des sogenannten Mittelalters, auf das klassische Werk des Hrn. von Raumer über die Hohenstaufen verweisen. Jetzt sollte nun wol endlich, nachdem sich die Stimme der historischen Weisheit hat vernehmen lassen, das thörichte Verlästern und das unmündige Vertheidigen des Mittelalters verstummen.

Zorn eine große und würdige Sprache zu leihen, und dem Gefühl gekränkten Verdienstes ein großes Interesse zu geben. Es war seitdem die Aufgabe der Schauspielkunst, diesen edeln, erhabenen Zorn uns in seinem höchsten Feuerglanz zu zeigen, sodaß uns aus dieser, auf das äußerste getriebenen Leidenschaft ein überirdisches Bild, etwas Unendliches anschaute, und uns so in die höchsten Regionen des Fühlens entrückte. Eine wahrhafte Idee konnte aufgehen, und dann vergaßen wir Alle gern über der Vollendung des Spiels die Schwäche des Dichters.

Eßlair's Otto war im Auftreten ganz der biedere Ritter, der so naiv und anspruchlos sein Wesen verkündigt, daß alle Herzen ihn lieben müssen. Sein Gang, seine Stellung, Geberde und Sprache waren vom Wallenstein, noch mehr vom Dallner, verschieden, und dies Bestreben, jede Rolle in alle ihre Nüancen hinein zu individualisiren, ist sehr zu loben. Sein Ton in den herzlichen, einfachen Reden war unvergleichlich, ich möchte sagen musterhaft, sowie die Erzählung von den beiden Hunden, die Scene mit dem blauen Ritter, das Gespräch mit dem Fräulein, in welchem die edle Naivetät rührte, das Gefühl seiner Kränkung, sowie Alles, was nicht die Gegend des Zornes oder der Wuth berührte. Trefflich unterschied der Künstler, daß sich sein Gefühl weit mehr als das einer gekränkten Freundschaft, als des beleidigten Stolzes äußerte; jeder Ausruf, jeder Tonfall war erschütternd und hinreißend. Aber die Hauptsache, durch welche diese Rolle ehemals mit Recht so berühmt geworden ist, war verfehlt; diese große Zeichnung (wenn man nämlich unsere älteren Schauspieler gesehen hat) war kaum wieder zu erkennen.

Scholz und Fleck (und gewiß hat Reinicke in demselben Sinne gespielt) hatten für diese Scenen der sich steigernden

Wuth noch ein ganz anderes Organ, ganz andere Töne aufbewahrt, als man bis dahin von ihnen vernommen hatte. Dieſer übermenſchliche Zorn in ſeiner edelſten Geſtalt drückte ſich nämlich in einer wunderbaren Redekunſt, in rollenden, donnernden Perioden aus, in denen jede Pauſe, jedes ſcheinbare Ermatten der Stimme, den fürchterlichen Eindruck verſtärkte und zu noch ſchreckhafteren Klängen der Wuth und Raſerei vorbereitete. Wenn endlich der Kaiſer die letzte Geduld des Gemißhandelten erſchöpft hatte, ſo erfolgte jene gräßliche Pauſe, und der ſchreiende, wild ausgeſtoßene Ruf: „Herzog Philipp!“ — Im Wahnſinn das Hauen mit dem Schwert, und dumpf, faſt lachend, die ſonderbare Rede: „Was wollen die Hunde mit ihrem Gebell?“ — Dann ſtürzt der Pfalzgraf hinein, und nach langer Pauſe, die hier ſehr tragiſch wirken kann, kehrt er bleich, ſich auf ſein Schwert ſtützend, und „Kaiſermörder“ ſtammelnd, wieder aus dem Gemach, indem der Bruder den halb Ohnmächtigen faſt mit Gewalt fortzieht und forttreibt.

Dieſe größte Entwicklung vermißte man in Eßlair's Darſtellung nun ganz. Sei es Mangel an Organ, ſei es ein falſches Studium, im Ausbruch des Zorns zerſtörte er ſelbſt alle Täuſchung, indem er langſam, Sylbe für Sylbe ſtark accentuirend, die Worte monoton herausſtieß, ſtatt ſie in vollen, eilenden bald, bald zögernden Perioden, einem Strome, einem Gewitter gleich dahin rollen zu laſſen. Auch blieb hier wieder ſein Angeſicht zu heiter und freundlich. Das „Herzog Philipp“ brachte endlich gar keine Wirkung hervor, was er auch ſelber fühlte, indem er den Ausruf drei oder vier Mal auf und hinter der Bühne wiederholte. Als er zurückkam, ſank er, wie man es jetzt immer ſieht, zu Boden, was unter dieſen Umſtänden nur von ſchwacher oder gar keiner Wirkung iſt.

Den Monolog des fünften Aktes „Gib mir Frieden, Wittelsbach!“ sprach er nachher in einem heitern, unbefangenen Ton, als wenn nichts Besonderes vorgefallen wäre, in der Art wie er manche Stellen im „Wallenstein“ fallen ließ.

Doch genug des Tadelns und Hofmeisterns eines schönen, ausgezeichneten Talentes, und schlimm, daß die Kritik in dieser Kunst mehr, wie in einer andern, das Persönliche berühren muß. Ich wäre weniger umständlich, am wenigsten öffentlich, gewesen, wenn ich nicht Eßlair für einen der wenigen ausgezeichneten Schauspieler unserer jetzigen Bühne hielte. Wie gern hätte ich seinen „Lear“ gesehen, um zu wissen, in wiefern er mit meinen Vorstellungen von dieser Rolle, oder mit Schröder und Fleck zusammentrifft. Wie sehr habe ich beklagt, selbst seinen „Tell“, der allgemein gefiel, sowie seinen „Theseus“, versäumen zu müssen. Ist mir nach so wenigen Proben seiner Kunst ein bestimmtes, scharfes Urtheil erlaubt, so möchte ich sagen: es fehlt ihm nichts, um ein großer Schauspieler zu sein, als daß er jene große Schule eines Schröder, Reinicke, Fleck und Anderer, gesehen hätte, um sich früh nach diesen Mustern zu bilden, damit er das Ideal, das in seinem Innern lebt, um so anschaulicher hätte ausgebären können. — Und wieder, — sollte ein Mann, der eine solche Schöpfung, wie den Dallner, liefern kann, — nicht auch ohne äußere Beihülfe im Stande sein, das Größte und Schönste vollendet hervorzubringen?

„Der Unschuldige muß viel leiden", Lustspiel in drei Aufzügen von Th. Hell, nach dem Französischen.

Die Variation eines Thema, das schon oft da gewesen ist. Leicht und unterhaltend befriedigt der Scherz, ohne sich für etwas Höheres zu geben, als wofür er gelten kann. Ich weiß nicht (da ich das französische Original nicht kenne), wie viel von dem glücklichen Erfolg dieses leichten Lustspiels dem deutschen Bearbeiter zuzuschreiben ist; auf jeden Fall kann der fremde Gast sich wol über seine neue Gestaltung nicht beklagen. Vielleicht war es unmöglich, die Einleitung, die sich etwas gewaltsam in einem langen Monologe vorträgt, umzuändern; viele neue französische Schriftsteller lieben es, sich auf diese Art die Sache leicht zu machen. Ein altfränkischer Prolog wäre unter solchen Umständen vielleicht am besten, und ließe eine Art von Witz zu (indem die Zuschauer selbst in das Spiel hineingezogen würden), von dem wir jetzt zu selten etwas hören können.

Am Abend der ersten Darstellung war das Publikum so günstig gestimmt, daß es in der That recht erfreulich mitspielte. Kein Einfall wurde überhört, jede Beziehung ergriffen. So sollte es wol immer sein, um Dichter und Schauspieler zu unterstützen; es würde dann Manches möglich werden, was jetzt nur vergebliche Wünsche scheinen. Der Billige mußte auch die Darstellung loben, die sich durch Raschheit und Präcision auszeichnete.

„Käthchen von Heilbronn", von Heinrich von Kleist.

Ein ächtes Volksschauspiel, von einer Kraft und Innigkeit, wie wir noch kein anderes besitzen. Die Fehler, die man an ihm rügen muß, sind auch dem blödesten Auge sichtbar, und es könnte Verwunderung erregen, daß derselbe Dichter, der die Gewalt hatte, die beiden Hauptpersonen zu erschaffen, der diese ergreifenden Situationen, die jedes Herz erschüttern, malen konnte, sich so ohnmächtig bewies, Alles zu einem Ganzen zu runden und befriedigend zu schließen.

Zu sehr hat sich der entzückte Dichter von den Hauptfiguren hinreißen lassen, und so zum Schluß, ehe dieser vorbereitet ist, etwas zu gewaltsam hingearbeitet, sodaß das eigentliche Ende mehr einem glücklichen Zufall, als seinem Studium überlassen blieb. Ein solcher Zufall tritt aber niemals ein, und ist der Autor mit seiner Arbeit erst so weit vorgedrungen, so ist es dann auch zu spät, im Anfange und im eigentlichen Plane noch viel ändern zu wollen. Ein Volksschauspiel wird es uns aber dennoch bleiben, da es die Gefühle aufregen muß, die in jeder Brust schlummern, da es sich weder an die Bildung, noch an die Launen dieses oder jenes Standes, oder vorübergehenden Bedürfnisses anschließt, sondern Wahrheit und Natur selbst malt. Die besten Werke der Nation sollen und werden immer auf diesem Fundamente ruhen, und der Dichter, der nicht für sein Volk, sondern etwa für die Höheren und sogenannten Gebildeten schreiben will, gibt in diesem Vorsatze schon sein schönstes Vorrecht auf. Man verstehe mich aber nicht so, als wenn es nicht auch herrliche Werke geben

könne, die ſich ſelbſt einen engern Kreis ziehen. Beſitzen wir dergleichen doch auch.

Das Drama Kleiſt's iſt an vielen Stellen gar zu ſchwach, auch ſpringt es zuweilen ſonderbar, überläßt zu viel unſerm Errathen, und malt in andern Scenen Alles bis in die geringſte Kleinigkeit hinein aus.

Man erlaube mir, die Worte zu wiederholen, die ich als Herausgeber des Kleiſt'ſchen Nachlaſſes über dieſes Werk geſagt habe: „Kleiſt wendete ſich zu einer in allen neueren Sprachen wiederholten Romanze von der wunderſamen Treue und Ergebenheit eines weiblichen Weſens gegen den Mann, den es liebt. Dieſe alte, oft variirte Sage, hat der Dichter von neuem auf ſeine Weiſe verwandelt, und ein Gemälde gebildet, ſo ganz vom reinſten Hauch der Liebe beſeelt und erfriſcht, ſo rührend und bezaubernd, dem Wunder des Märchens und doch zugleich der höchſten Wahrheit ſo verſchwiſtert, daß es gewiß als Volksſchauſpiel immer unter uns leben wird. Der Charakter dieſes Mädchens und ihres Geliebten, der ſein Gefühl für ſie ſich kaum geſtehen will, iſt ſo zart und kräftig, ſo rührend und erſchütternd, daß ſich wol nur wenige Gemüther dieſen Eindrücken verſchließen können. Jeder neue Gegenſtand muß dem dramatiſchen Dichter eine neue Form liefern, und Kleiſt iſt deshalb nicht zu tadeln, wenn er dieſes Gedicht, welches er ganz als Volksſage behandelt, nur locker verknüpft, wenn die Theile nicht ängſtlich genau zuſammengefügt ſind. Dieſe leichtere Art, welche Epiſoden zuläßt, Charaktere etwas mehr ausmalt, als es, genau genommen, der Gegenſtand erfordern würde, Begebenheiten anreiht, die den Anſchein des Zufälligen haben, verſtattet eben auch dadurch einen Durchblick in die große, freie Natur, welches Alles zuſammen die Lieblichkeit des Inhalts noch heimiſcher und zau-

berreicher durch die Contraste macht. Aber es scheint fast, daß der Dichter sich dennoch mehr von seinen Lieblingscharakteren, als von dem gereiften Plane des Gedichtes habe durchdringen lassen; denn die Art, wie Entwicklung geschieht, wie der Schluß vorbereitet wird, ist etwas zu gewaltsam und steht ganz isolirt; der Kaiser, der auf diese Art das Stück beendigt, und in einem Monologe, der abgerissen und unbedeutend ist, seinem Herzen Luft machen und uns den wahren Zusammenhang erklären muß, erscheint weder zu seinem eigenen, noch zu des Dichters Vortheil, auch wird durch die Erkennung das herzliche Gefühl des vermeintlichen Vaters ziemlich verdunkelt; die märchenhafte Häßlichkeit der Kunigunde ist übertrieben, und für die Phantasie um so unmöglicher, sie sich vorzustellen, jemehr der Dichter das widerwärtige und unnatürliche Bild uns nahe bringen will. Dies ist wieder die Lust, über Natur und Wahrheit hinauszugehen. Was die Visionen, das Nervenfieber und das Bleigießen betrifft, so wird man hier wieder an die kleinliche Katastrophe des Schroffenstein erinnert, obgleich die gegenwärtigen Bedürfnisse schon weit außerhalb des Schauspiels liegen, und auch geschickter und poetischer benutzt sind; sie stören aber dennoch, weil sie der Würde und Poesie des Gegenstandes widersprechen, indem der Dichter diesen Aberglauben roh, und ohne ihn seinem Werke inniger zu verschmelzen, hat auftreten lassen. Es dürfte eine gewagte Unternehmung sein, diesen wunderbaren, duftigen Strauß neu zu ordnen und zu binden, ohne etwas von dem zarten Blumenstaub zu verwischen, und den frischen Morgenthau zu verschütten."

So ängstlich ist nun der Bearbeiter freilich nicht verfahren, denn er hat nicht nur den alten Fehlern noch auffallendere neue hinzugefügt, sondern auch zuweilen dadurch,

daß er eine Rede aus ihrem Zusammenhange gerissen, sie aus einer Schönheit in etwas Unbedeutendes verwandelt. Der Cherub, der Käthchen aus dem Brande rettet, ist Allen, ihr selber unsichtbar. Nur so ist er poetisch. Der Umarbeiter läßt ihn von Allen gewahr werden, die Landschaft spricht nachher über diese Erscheinung, ja sie muß noch einmal sichtlich bei der Vermählung mit dem Hochzeitkranz, wie ein Gratulant, erscheinen, um mit dem beliebten widerwärtigen Feuerwerk das Stück auf eine mehr als poetische Art schließen zu können. Ob der nämliche Cherub nachher auch ordentlich mit zu Tische sitzet, bleibt der Imagination anzunehmen oder zu bezweifeln überlassen.

Und dennoch muß der Dichter diesem Bearbeiter dankbar sein, weil durch seine Bemühung Kleist's Worte doch zum Volke gedrungen sind. Gewiß, er wandelte noch unter uns, und hätte sein treffliches Talent höher ausgebildet, wenn ihm nur einige Anerkenntniß geworden wäre, wenn er nicht so bitter an sich selbst hätte verzweifeln müssen. Er war aber in jeder Hinsicht zu unglücklich. Wie viele Erzählungen besitzen wir Deutsche, deren Verfasser beliebt und belohnt wurden; aber wo sind diejenigen, die man höher als die Kleist'schen stellen dürfte, welche kein Mensch kennt und würdigt?

In dem vorliegenden dramatischen Werke des Verfassers ist es der größte Uebelstand, und für die Empfindung am meisten verletzend, daß die Hauptperson sich am Ende als die Tochter des Kaisers ausweiset. Dadurch wird der so edle Schmerz, die Liebe des Vaters und sein Charakter selbst zu sehr in den Schatten gerückt, das Hauptverhältniß, welches das wunderbare Märchen zusammenhalten soll, wird unpoetisch und widerwärtig. Vielleicht ließe es sich von einer geschickteren Hand dahin abändern, daß Käthchen

die Enkelin des alten Waffenschmiedes ist; seine einzige, schöne Tochter ist an der Geburt des Kindes gestorben; sie hat ihm keine nähere Bestimmung über ihren Verführer oder unbekannten Geliebten geben können; nur eine sonderbare Münze, die sie vom Unbekannten selbst erhalten hat, um sich dadurch einst kenntlich zu machen, erbt der Vater von der Sterbenden. Kriege, Bedrängnisse, Begebenheiten in der eigenen Familie entfernten Alles aus dem Gedächtnisse des Kaisers. Theobald, der das Andenken seiner Tochter nicht will geschmäht sehen, entfernt sich mit dem neugebornen Kinde, und siedelt sich wieder in einer entlegenen Gegend an, wo er für den Vater des Mädchens gilt. In der heftigen Klage vor dem Kaiser verräth er sich in der Leidenschaft, und die Entdeckung geht vor sich. Eben so schwierig ist es aber, den Aberglauben, der durch die Verwirklichung keiner sein soll, zu veredeln, oder ihn überflüssig zu machen.

Die Darstellung, wenn sie einmal ganz gelänge, müßte von bezaubernder Wirkung sein. Aber noch schwerer ist es, einen Schauspieler für den Grafen Strahl, als eine Künstlerin für das Mädchen zu finden.

„Cervantes' Portrait", nach dem Französischen.

Diese Kleinigkeit erhält vorzüglich ihren Werth durch das vortreffliche Spiel des Herrn Pauli. Wir haben das Talent dieses Mannes sich in kurzer Zeit zum Bewundern schnell entwickeln sehen. Mit welcher Schärfe und Be-

ſtimmtheit gibt er jeden der komiſchen Züge. Auch im ernſten Spiel zeigt er oft ein edles Streben, wie im „Burleigh". Da es ihm mit ſeiner Kunſt Ernſt zu ſein ſcheint, ſo iſt zu wünſchen, daß er mit dieſer derben Kraft zugleich Jovialität, Humor und Leichtigkeit verbinden lerne. Er iſt in Gefahr, in dieſer zu einſeitigen Manier ſich völlig zu iſoliren, wozu ſein Maler im „Portrait des Cervantes" ſchon den Beleg gibt. Beſtrebt ſich der Schauſpieler, ſich in jedem Worte ganz und völlig auszuſprechen, ſo gibt es keine Gradation mehr, keine Bewegung und Leben, ſo wenig als Ruhe. Man hört dann vor lauter Accent keine Rede mehr. Dann tritt der Fall ein, daß der Darſteller gar keinen Dialog mehr führt, ſondern Alles als Monolog oder Melodrama ſpricht; er eignet ſich dann das ganze Stück zu, ſpielt Keinem mehr entgegen, und kann auch das Spiel Anderer nicht mehr im ſeinigen brauchen. Dies iſt eine eigene Art von kalter Uebertreibung, an welcher ſchon mancher Tragödienſpieler, der trefflich anfing, zuweilen aber auch Komiker, zu Grunde gegangen ſind. Der Maler muß, leichter geſpielt, fließender geſprochen, von weit mehr Wirkung ſein: das Komiſche, wo es ſich am höchſten ſteigern ſoll, verſagt aus den eben angegebenen Urſachen.

Das Stück ſelbſt iſt leichte, faſt zu leichte Waare, indeſſen lacht das Publikum und fühlt ſich unterhalten. Um ſo ſonderbarer, daß man dieſe Scherze alsdann, nach genoſſener Heiterkeit, ſo ſtrenge recenſiren und die eigene Luſt daran verdammen will. Eben ſo war es mit der heiteren „Reiſe nach der Hochzeit". Die Kritik muß ernſt einſchreiten, wenn irgend ein unbedeutender Verſuch ſich eine vornehme Miene gibt, wenn nach großen Anſtalten nur Langeweile erfolgt, oder wenn ein ſinnlicher Effekt,

Grauſen, Tod und Mord gemißbraucht werden, um uns auf frivole Weiſe, ohne allen tragiſchen Aufſchwung, durch leere Spannung zu amüſiren. Uebrigens war Murillo (immer Murillio auszuſprechen) 1616, als Cervantes ſtarb, gerade drei Jahre alt, und kam, ſchon im Alter, als Schüler zum berühmten Velasquez, auch kaum ein Zeitgenoſſe des großen Dichters. Die Kunſtgeſchichte meldet auch nichts von ſeinem Geiz; er war, ſo grell ſeine Gemälde auch ſind, ein ſanfter Mann von ſchwächlichem Körper, ſtarb aber doch erſt im hohen Alter. Dies zur Erinnerung der Freunde der Kunſt. Man darf alſo gegen leichte Sachen wol tolerant ſein, vorzüglich, da ſie in der Regel vortrefflich geſpielt werden, wodurch ſie ſich, wenn dies ganz gelingt, den Kunſtwerken für den Augenblick wieder nähern. Die Charakter- und Converſationsſtücke fallen ſchon weniger gut aus, es fehlt zuweilen hie und da: und poetiſche Werke, oder Tragödien, ſieht man, der Mängel der Darſtellung wegen, am wenigſten gern. Dieſe Skala wird wol auch für das übrige Deutſchland paſſen. Uebrigens gibt es hier, wie anderswo, auch ſehr zu lobende Ausnahmen dieſer Regel.

„Jery und Bätely", von Goethe.

Es iſt erfreulich, auch dieſe Kleinigkeiten auf der Bühne erſcheinen zu ſehen. Sie ſind aber keine, ſo wenig für den verſtändigen Zuſchauer, als Schauſpieler. — Im Jahr 1801 bemühte ſich die unvergleichliche. Unzelmann (Beth-

mann) in der Fülle ihrer Kraft vergeblich mit der kleinen Rolle der Bätely, aus welcher ſie in Vorliebe ein eigenes Studium gemacht hatte. Ihre Darſtellung ward unbedeutend, gefiel nicht, und erreichte die Abſicht des Dichters nicht.

In dieſem kleinen Dichterwerke muß Alles gehalten gegeben, rund und beſtimmt, aber eben ſo fließend vorgetragen werden. Die Schauſpieler werden es aus Erfahrung wiſſen, daß ſich kein Dialog ſchwerer, als der Goethe'ſche recitiren läßt.

Es wäre zu wünſchen, der Dichter hätte ſtatt des letzten Finale, welches nicht zum leichten, idylliſchen Charakter des Ganzen paßt, auch mit einigen Liedchen geendigt.

„Der Herbſttag", von Iffland.

Ein ſchwaches, gebrechliches Stück, faſt ohne alle Handlung. Die thränenreiche Perſon wird zu läſtig, und ihre Rolle hätte wol etwas verkürzt werden mögen. Sonſt verlohnt es ſich doch der Mühe, dies Schauſpiel zu ſehen, denn die ſonderbar und gut durchgeführte Rolle des Licentiaten wird von Herrn Werdy vortrefflich geſpielt. Sie iſt eine ſeiner gelungenſten Darſtellungen, und könnte ihr noch etwas Humor beigemiſcht werden, ſo ließe ſie vielleicht gar nichts zu wünſchen übrig.

„Tony", Drama in drei Aufzügen, von Th. Körner.

Dieſes Drama iſt nach einer Erzählung Heinrich's von Kleiſt, welche man, wenn auch die Sprache hie und da vernachläſſigt iſt, ein Meiſterwerk nennen darf. (S. den zweiten Theil ſeiner Erzählungen, die Verlobung in St. Domingo.)

Wie ſchwer es ſei, aus einer vortrefflichen Erzählung oder Novelle ein wahres Schauſpiel zu bilden, iſt nur von Wenigen eingeſehen worden. Viel öfter hört man die entgegengeſetzte Meinung vortragen, daß in guten Novellen dem Schauſpieldichter mehr als halb vorgearbeitet ſei, und daß ſelbſt Shakſpeare ſein Glück und ſeinen Ruhm gewiſſermaßen jenen alten Novelliſten zu danken habe. Diejenigen, welche dieſer Meinung zugethan ſind, bedenken nicht, daß Shakſpeare keine einzige muſterhafte Novelle zu ſeinen Arbeiten wählte, daß er Traditionen, wie die Menechmen, oder halbgelungene Romane (in „As you like it") und fabelhafte Volkserzählungen (im „Kaufmann" u. a.) vorzog. Nur in der Jugend hatte er eine Novelle des Boccaz („Ende gut") gewählt, und dieſes dem Italiener abgeborgte Luſtſpiel gehört gewiß nicht zu ſeinen vorzüglichſten. Seine Zeitgenoſſen haben Boccaz, Bandello und Cervantes geplündert, und ſelbſt große Talente entſtellten die herrlichen Erfindungen des letztern mehr und zogen ſie in das Widerwärtige hinab, als daß es ihnen gelungen wäre, aus dieſen vollendeten Schöpfungen ein neues dramatiſches Leben in friſcher und unerwarteter Beweglichkeit hervorgehen zu laſſen.

Dieſer Irrthum hat alſo ſchon ſonſt Talente irre geführt, und doch liegt es ſo nahe, ihn zu faſſen und einzuſehen. Wie vortrefflich, wie malend, wie hinreißend ſind die letzten Geſänge der Odyſſee, wie erſchütternd und furchtbar groß der Untergang der Freier; Alles iſt in Rede aufgelöſt und dem Drama ſcheinbar entgegen getragen: und wie ſonderbar müßte der Verſuch ausfallen, den Homer beim Wort zu nehmen, in dem Wahn, man habe als Tragiker die Rückkunft des Odyſſeus gedichtet, indem man nur abgeſchrieben. Ganz in Drama verwandelt, würde Alles kalt, leblos, ſchleppend erſcheinen, was uns im Epos ängſtet und begeiſtert.

Wie vortrefflich iſt die „Griſelidis" des Boccaz! Vielleicht die ausgearbeitetſte ſeiner Novellen. Es iſt ſchwer, ſie ohne Thränen zu leſen, und auch ſie ſcheint ſich ſchon beim Novelliſten zu einem wahren Drama von ſelbſt abzurunden. Verſuche es aber der Dichter, und er wird finden, daß er von allen Schönheiten, die ihn in der Erzählung erſchüttern, faſt keine brauchen kann, daß es völlig unmöglich iſt, ſich auf dieſe Weiſe mit der Herrlichkeit eines älteren Helden zu ſchmücken, ſondern daß er im Gegentheil eine ſo ganz neue Rüſtung, ganz eigenthümlichen Schimmer erbeuten und anlegen muß, die wieder jener Novellendichter ſich niemals hätte aneignen dürfen, ohne ſeinen Beruf zu verkennen.

Der Maler, der wirklich malen kann, wird keine antiken Basreliefs in Farben abzeichnen wollen, und kein Bildhauer wird Raphael und Michel Angelo, am allerwenigſten aber Tizian oder Correggio, auf ſeinen Marmortafeln brauchen können. Aber auch dieſer Irrthum hat viel Verworrenes zur Welt gefördert.

Man wird ſchwerlich irren, wenn man den obigen

Satz umkehrt. Eigene Erfindung wird dem dramatischen Dichter am leichtesten, viel schwerer aufgenommene Fabel, Tradition und Geschichte, am schwierigsten aber ein Werk zu verwandeln, das schon in einer anderen Region auf den Namen eines Kunstwerkes Ansprüche machen darf.

Was in der Erzählung wirkt, kann niemals dieselbe Wirkung im Drama hervorbringen. Und wozu auch? Stehen dem Schauspieldichter, wenn er seinen Vortheil kennt, doch ganz andere Effekte zu Gebote, die jene des Erzählenden, sei er auch noch so geschickt, seinem Gegenstand noch so gewachsen, weit überbieten. Kann er aber nicht schöpferisch die eigene Gegend beherrschen, die er sich zu seinen Wundern auserwählt hat, zweifelt er an seiner Macht, und schaut neidisch in das fremde Gebiet, um von dort herüber zu holen, was seine trägen Elemente beleben könnte, so entsteht jedesmal ein Grenzkrieg, in welchem der Dramatiker auf jeden Fall den Kürzeren ziehen muß. Es ist zu umständlich, Beispiele anzuführen, aber sie laufen Jedem entgegen, der nur prüfen kann.

Viele Bewunderer Shakspeare's nahmen es einer Frau Lenox sehr übel, als sie ein eigenes Buch daran wandte, um des großen Mannes Dichtungen mit jenen älteren Erzählungen und Novellen zu vergleichen, und zu beweisen, der Gefeierte habe, wie ein stümpernder Knabe, nur jene Geschichten verdorben, indem er sie unvernünftig, unzusammenhängend, zuweilen selbst unmoralisch umgeformt. Sie ist auf jeder Seite ernsthaft überzeugt, der irdnische Dramatiker habe wirklich nicht die Fähigkeit besessen, jene Geschichten zu verstehen. Für den Kenner ist ihr albernes Buch lehrreich genug, denn, ohne es zu wissen und zu

wollen, berührt ſie unaufhörlich den weſentlichen Unterſchied des epiſchen und dramatiſchen Gedichtes.

Eben daß Shakſpeare's muthwillige Kraft ſo oft die beſten und ſtärkſten moraliſchen oder ernſthaft gemeinten Glieder jener Erzählungen herausbrach, und den Narren oder Schwätzer reden ließ, wo man Sentenzen, oder Schwüre der Liebe und Treue erwartete, machte ſein Gedicht zum Drama: daß er in unſcheinbaren Nebenſachen die Fülle der Gedanken, nothwendige Motive und intereſſante Figuren entdeckte, war es ja eben, weshalb er die Verwunderung ſeiner Zeitgenoſſen und das Staunen der Nachwelt wurde. Die Anderen hatten jene Geſchichtchen ſo gut geleſen, wie er, ja beſſer, kannten die alten Muſterbilder genauer, glaubten auch Kritik zu beſitzen, und doch iſt es Keinem, als nur ihm gelungen, durch den Zauber der Alchemie jenes unſcheinbare Blei in Gold zu verwandeln.

Iſt es alſo gewiß, daß der Dramatiker von jenen Kräften, die den Erzähler als Erzähler trefflich machen, nichts brauchen kann, ſo beſinne er ſich, ob ihm auch, wenn er ſo viel wegwerfen muß, noch genug bleibt, daß es der Mühe lohnt, den gegebenen Stoff in ein neues Element zu führen, und ob ihm auch ſo viel Erfindung zu Gebote ſtehe, das Verlorene vier- und fünffach mit neuer Herrlichkeit zu erſetzen, die den Erzähler nur würde erdrückt oder thöricht gemacht haben.

Es könnte ſcheinen, wenn man mich nicht ganz verſteht, als wollte ich damit auf eine einzige Form des Drama hinaus. Dieſes wäre aber meiner Meinung ſo entgegen, daß ich vielmehr wiederhole, jedes Schauſpiel müſſe ſeine ihm eigenthümliche Form haben; und daß es in der unendlichen Menge dieſer Geſtaltungen auch welche

geben könne und müſſe, die ſich ſcheinbar hie und da dem Epiſchen nähern, iſt zu begreifen und zu rechtfertigen.

In der Erzählung muß Zeit und Ort beſtändig anklingen, um ſo mehr, als es Alterthum oder ferne Gegend iſt; das Detail der Umſtände macht die Spannung, die ſich des Gemüthes bemeiſtert, ſanft und künſtleriſch; die hereinbrechende Entwicklung, die unvorhergeſehenen Zufälle und Perſonen, die oft dem Anfange widerſprechen dürfen, das Anknüpfen der Hauptbegebenheit an Kleinigkeiten, ihre Löſung durch nicht zu berechnendes Ungefähr: alles dies kann der Erzählung Reiz und wunderbaren Charakter geben. Aber alle dieſe Zauber müſſen vor der blendenden Nähe der Gegenwart verſchwinden, in welche der Dramatiker die Begebenheit dicht vor unſere Augen reißt. Die Ferne der Zeit und ihre Dauer ſchwindet völlig, eben ſo die Fremdheit des Ortes, weil beides im ächten Dichterwerke völlig in Gegenwart aufgeht. Aber auch hier hat jedes Kunſtwerk ſeine eigene Regel, welche niemals eine allgemeine werden kann. Es iſt eben ſo thöricht, den „Lear" franzöſiren zu wollen, als wenn man den „Racine" und „Corneille" in engliſche Formen hinüber martern wollte.

Dieſe Einſicht, die ſich Jedem von ſelbſt bietet, wenn er unbefangen iſt, quält aber noch immer die Kritiker aller Nationen, weil ſie Zeit und Raum für etwas Weſentliches und Mitſpielendes halten, da doch Jeder von uns (falls ihm der poetiſche Sinn nicht mangelt) gewiß ſchon von einem Traume ſo iſt genarrt worden, daß er im erſten Aufwachen noch einige Sekunden wähnte, der geſtrige Abend ſei mindeſtens ſieben oder acht Jahre entrückt worden.

Th. Körner, der im edelſten Kampfe, in einem ſchö-

nen Berufe fiel, hat mit Recht der Jugend Deutſchlands als ein begeiſterndes Vorbild gegolten. Bei Vielen knüpfte ſich an dieſe Rührung zugleich eine übertriebene Verehrung ſeiner Dichterwerke: eine unparteiiſche Kritik wird aber eingeſtehen müſſen, daß er durch ſeine jugendlichen Proben einen Beruf für dramatiſche Kunſt noch nicht beurkundet hat. Er arbeitete leicht, und hielt, wie ſo viele Jünglinge, dieſe Leichtigkeit für Talent. Er iſt ein ſchwacher Nachahmer Schiller's, in deſſen Tiefe er wol ſchwerlich gedrungen iſt, denn ſeine Aufgaben, die er ſich ſetzte, ſind entweder unbedeutend, oder verrathen, wenn ſie Größeres beabſichtigen, nur geringes Studium. Er hat damals die Stimmung der Welt in ſeine Produktionen mit hineinſprechen laſſen, und ſo erfolgreich dies iſt, um augenblickliche Begeiſterung und heftigen Beifall zu gewinnen, um ſo gefährlicher fällt der Verſuch aus, wenn die nämlichen Werke noch nach ſpäteren Jahren fortwirken ſollen.

Seine erſte Wahl fiel auf die treffliche Kleiſt'ſche Erzählung; allein der Verſuch mußte, da er der Jugend des Dichters zu ſchwer fiel, verunglücken. Das Große bei Kleiſt iſt der Charakter dieſes wilden Mädchens, deren edler Sinn aus angewöhnter Verruchtheit zum Menſchlichen und Hohen auf eine ſehr natürliche Weiſe geweckt wird. Die Leidenſchaft des Jünglings erhält dadurch, daß die Meſtize einer hingerichteten Geliebten ähnlich ſieht, die ſich ihm opfert, einen um ſo höheren Charakter. Tony wird falſch, zweideutig und heroiſch aus Liebe zu dem Manne, dem ſie mit Leib und Seele auf ewig anzugehören glaubt. Ueberraſcht und überfallen, weiß ſie den Bräutigam nur durch ein plötzliches Feſtbinden zu retten, wodurch der mordſüchtige Neger und die eigene Mutter getäuſcht werden kön-

nen. Sie benutzt die Nacht, waffnet die Freunde, dieſe bezwingen die Neger, erlöſen den Gefeſſelten, aber ſie fällt, das Opfer ſeiner Wuth, des Irrthums und des zerſtörten Herzens: ein Selbſtmord kann ſie, als er die Wahrheit erfährt, nur traurig rächen.

Man leſe den Kleiſt, und bewegt von dem dunkelſchrecklichen Gedicht, erſchüttert von ſeiner Wahrheit, muß Jeder fühlen, daß der Dramatiker eine ungeheure Aufgabe zu löſen hatte, wenn er mit dem Erzähler nur irgend um den Vorzug ringen wollte. Was bleibt aber vom Inhalte übrig, wenn Tony gleich beim erſten Auftreten ein ſogenanntes edles Mädchen unſers Theaters iſt? Gewiß weniger als nichts; nur Unnatur, Unwahrſcheinlichkeit, und das Unmögliche als Störung. Wie kann ſie denn bei dieſen Geſinnungen nur ſo lange in der Geſellſchaft der verruchteſten Mörder bleiben? Warum entfernt ſie denn den jungen Officier nicht, noch bevor er eingetreten iſt? Wie anders im Original, wo ſie ſich ſelbſt freut, wieder eine neue Beute herein zu locken. Wie lebt, bewegt ſich hier Alles ſo verſtändlich und doch ſo tiefſinnig in einer ſchauerlichen Umgebung.

Doch der ſchlimmſte Fehler iſt gleich die Einleitung des Dichters. In Sturm und Regen, wie er ſeit Menſchengedenken, nach Ausſpruch der Alten, nicht gewüthet hat, haben die beiden Perſonen Gelegenheit und Ruhe genug, ſich allerhand zu erzählen und mancherlei Sentenzen vorzutragen. Die ganze Scene ginge viel ſchicklicher im Zimmer vor, das Hülfeflehen von außen machte dann ſogar mehr Effekt, und der Auftritt des Officiers würde theatraliſcher.

Das Feſtbinden, in der Novelle ſo wunderbar und nothwendig, iſt im Drama von gar keiner Wirkung. Der

Jüngling zweifelt auch nicht an ihrer Treue, und so kann Alles glücklich endigen. Jene tief ergreifende Erzählung wird im Schauspiel nun nichts, als die Geschichte einer glücklichen Errettung von Leuten, für die man sich nicht interessirt. Das Gelingen selbst ist nicht ergreifend, denn die Schwierigkeiten, die überwunden werden müssen, sind nicht sehr hemmend.

Man fragt sich also mit Recht: warum St. Domingo und der Negeraufstand? warum diese Tony? kurz, warum diese Erzählung unsers trefflichen Autors, die man nur zerbrochen, entstellt, und die schwächsten Fragmente und Reminiscenzen davon wieder zu einem sogenannten Drama, vermittelst eiliger und unpoetischer Verse, zusammen gebunden hat? Die Erzählung ist untergegangen, aber kein Drama ist aus ihr geschaffen worden; und so leistet dieses Schauspiel für denjenigen, der sich ernstlich damit beschäftigen mag, das beste Exempel, alle meine obigen Behauptungen an dem Dramatiker und Novellisten zu messen.

„Der Zinngießer", Vaudevilleoper, nach Holberg.

Es war für die deutsche Bühne eine gute Zeit, als viele der Holberg'schen Lustspiele mit Wohlgefallen gesehen wurden. Damals hatten die Deutschen freilich nur noch wenige Fortschritte in ihrer Sprache und Poesie gethan; die Engländer waren ihnen noch unbekannt; aber doch wurden viele der feineren Lustspiele nach dem Französischen gegeben, man freute sich an den Trauerspielen in Alexandrinern, die Bildung, die sich die Meisten aneignen wollten, war aus

der Literatur der Franzoſen herübergeholt: es iſt alſo ſehr zu loben, daß dieſelben Menſchen den ehrlichen, treuherzigen Holberg ihrer Geſellſchaft nicht unwürdig fanden, und daß es ihnen möglich war, ſich an einem Geiſte zu ergötzen, der keiner Verzärtelung ſchont, ſondern das Lächerliche in aller robuſten Kraft und großartigen Wirklichkeit hinſtellt.

Es war ſchon ein ſchlimmes Zeichen, als in den Jahren 1770 bis 1780 ungefähr der Geſchmack der Deutſchen ſo verfeinert wurde, daß ſie dieſe alten däniſchen Gemälde nicht mehr ertragen mochten, und der Dichter ſo verrufen wurde, daß Holberg und Rohheit für eins und daſſelbe galt. In jener Zeit überſetzte und ahmte man den Goldoni fleißig nach, deſſen beſte Luſtſpiele und wohlgerathene Charaktere ſich mit dem Wohlgefallen am Holberg und Moliere doch gut vertragen können. Iſt Goldoni's Witz leichter, und ſchwebt für das Auge der Meiſten eine feinere Ironie über ſeinen Spielen, ſo iſt Holberg dafür humoriſtiſcher, mannichfaltiger, und beherrſcht das wahre, hohe Komiſche, welches man, dem neuern Sprachgebrauch zufolge, das Niedrige zu nennen pflegt. Holberg war faſt vergeſſen, als Kotzebue und einige Andere ſein Andenken auf der Bühne zu erneuern ſuchten. Der wahre Freund des Dichters, der ſeine Trefflichkeit verſteht, wird die Aenderungen, die die Umarbeiter für nöthig gehalten haben, gewiß nicht loben können; denn man hat dem alten Komödienſchreiber da nachhelfen wollen, wo er keiner Hülfe bedarf, man hat Geſinnungen und Scenen ausgeſponnen, die er vorſätzlich geringe und als Nebenſache nahm, und dadurch die ächte Kraft ſeines Talentes gebrochen und entſtellt.

In unſern Tagen, in denen ſo Vieles verſucht, alles Ausländiſche und Fremde mit Vorliebe ergriffen wird, wo keine, noch ſo ſeltſame Form uns erſchreckt, ja ſelbſt die

Formlosigkeit ihre Freunde findet, wäre es wol werth, von neuem den Versuch zu machen, den lustigen Veteran wieder bei uns einzubürgern. Sind doch, trotz aller Uebersetzungen, ungeachtet der Menge der neueren Dichterwerke, die Repertoires unserer Bühnen so klein und unzulänglich! Beliebte Stücke jener Autoren, die noch vor wenigen Jahren Günstlinge waren, schmelzen hinweg, wie der Schnee im Frühling, weil Jeder fühlt, wie diesen Dramen Reiz und Leben entflohen ist; manches neuere Machwerk geht in sein Grab, ohne gelebt zu haben, und auch viele krampfhafte Geburten, welche von Talenten hervorgebracht sind, können sich, so sehr sie von Freunden und Verblendeten angepriesen werden, vor dem gesunderen Sinne des deutschen Volkes nicht als fortlebende erhalten. Freilich (und das ist die größte Schwierigkeit) müssen die Holberg'schen Lustspiele in dem Sinne dargestellt werden, in welchem sie geschrieben wurden. Ja der Schauspieler muß Genie genug sein, auch da noch mit Humor und Ironie auszuhelfen, wo der alte Moralist ernsthaft und ehrbar wird. Und wo finden wir dieses scharfe, aber ruhige Spiel, jene komische Laune, die uns ohne Vorbereitung täuscht, jene durchgeführte Charakteristik, die auch das Widersprechende der Geberden und Situationen zu einem vollständigen Ganzen zu vereinigen weiß? Da aber die Deutschen so nachsichtig sind, sich selbst an schwachen Wiener Produkten zu ergötzen, bei denen durch Mangel des Dialekts und der Lokalität mehr als der halbe Spaß verloren geht; so ist doch wol der Versuch nicht abzuweisen, jene veralteten Komödien wieder bei uns einheimisch zu machen. Der Meisterwerke, die mit wenigen Aenderungen und Abkürzungen aufgeführt werden könnten, sind nicht wenige. Auch würde uns hier die neuere Uebersetzung von Oehlenschläger Hülfe geben. Ich nenne hier vor allem

„den vortrefflichen Geschäftigen" (im Original: der Mann, der keine Zeit hat), „die Maskeraden", „den Barbier", „den Pfalzgrafen", „Pernillens kurzer Fräuleinstand", „Heinrich und Pernille", ja selbst „die Hexerei" dürfte in unsern Tagen eine neue komische Anwendung erhalten. Was sich der Ausführung dieser und ähnlicher Wünsche am meisten widersetzt, ist eine sehr tadelnswürdige Verzärtelung, die sich für moralische Bildung gibt. Diese kränkliche Schwäche erträgt zwar täglich das Empörendste, ja, erbaut sich daran, erschrickt aber vor jedem derben Spaß, und meint in jeder ächten Posse und Schalkheit die Tugend gefährdet. Ob sich diese Stimmung jemals wieder zu einer bessern, gesundern und mehr moralischen wird verarbeiten lassen, steht dahin. So viel aber ist deutlich, daß ohne diese moralische Nervenschwäche tausend Mißverständnisse, unzählige Vorurtheile, und mit ihnen die Unfähigkeit, das Wahre zu erkennen, gar nicht da sein würden; dann wären auch viele Kritiken, sowie Warnungen, wie diese, völlig überflüssig.

„Das Portrait der Mutter", Lustspiel in vier Aufzügen, von Schröder.

Dieses Stück, welches Schröder schon im Jahre 1786 vollendet hat, muß noch jetzt, nur irgend mittelmäßig gespielt, auf jeder Bühne gefallen. Die Handlung ist mannichfach und anziehend, die Hauptcharaktere sind interessant, und die Entwicklung, in welcher die Bühne die Bühne parodirt, überraschend und neu. Dabei sind alle Fäden so leicht geschlungen, Alles begibt sich so natürlich und einfach, daß der

Zuſchauer niemals in ſeiner behaglichen Stimmung geſtört wird. Künſtlich genug ſind die Scenen eingefugt, die Schröder faſt wörtlich aus einem alten, engliſchen Stücke (wahrſcheinlich des Shakſpeare) überſetzte; namentlich die Gefangennehmung Rekau's und die witzige Art, mit welcher er die Häſcher hintergeht. Dieſes ſoll, beiher geſagt, ein Zug aus der wahren Geſchichte des George Peele, eines ältern Zeitgenoſſen Shakſpeare's ſein, und der engliſche Dichter nahm vielleicht in ſeiner „Puritanerin", oder „der Witwe aus der Watlingſtraße", dieſen Zug auf, weil er im Volke ſchon allgemein bekannt war.

Bei jeder Nation werden ſich, neben den Schauſpielen, die zur Poeſie und Literatur gehören, auch andere, glücklich erfundene, auf der Bühne erhalten, welche die Kritik nicht zu den Dichterwerken rechnen kann. Ja manche treffliche Dichtung wird wieder vom Theater verſchwinden müſſen, weil ſie der Zeit und ihrer Umgebung nicht mehr angemeſſen iſt, welche dennoch ein edles Eigenthum des Volks bleiben muß. Beiſpiele aufzuzählen, die ſich aus jeder Literatur herzudrängen, iſt überflüſſig. — Wenn wir alſo auch, im ſtrengern Sinne, Schröder keinen Dichter nennen können, ſo war er doch ohne Zweifel einer der glücklichſten Autoren für die Bühne. Aus der geſchickten Art („das Teſtament" vielleicht abgerechnet), Theaterſtücke der Engländer für uns zu verpflanzen, kann jeder Kenner und Dichter lernen, und ſeine Originalſchauſpiele werden noch lange brauchbar und ergötzlich ſein. Unter den Deutſchen hat kein Autor, der zugleich Schauſpieler war, bei jeder Zeile die Bühne ſo feſt im Auge behalten, wie er; denn mit jeder Rede rückt die Handlung vor und entwickelt ſich der Charakter, Schröder geſtattet nirgend der Polemik, oder Lieblingsgedanken einen Raum, die das raſche Vordringen

der Begebenheit, wie es von so vielen Andern geschehen ist, hemmen könnten. Meistentheils malt er nur einige Charaktere humoristisch und bestimmt aus, indem er die Rolle schon kannte, die er sich zutheilen wollte; andere sind schweigsam und zurückgezogen, und dienen sehr oft den erstern mehr zur Folie, als daß sie selbständig wären. Alles aber, bis auf das Kleinste hinab, ist darauf berechnet, ineinander zu greifen, und mit Lebhaftigkeit die Handlung fortzuführen. Die Sentimentalität Schröder's ist daher eine ganz andere, als die seines Nebenbuhlers Iffland. Wo dieser in seinen glücklichen Details naiv und herzlich ist, möchte man ihn, besonders in der früheren Zeit, fast einen Dichter nennen; die Handlung steht oft bei ihm still, er gibt vielen Episoden, oder Herzensergießungen Raum, aber diese sind oft von so zarter Natur und anmuthiger Wahrheit, daß ihn selbst größere Genien um diese frische Malerei beneiden können. Dies war es auch, was ihm die Herzen der Deutschen, die sich in allen Zeiten zum Sentimentalen neigten, so unbedingt gewann. Im Verfolg seiner Laufbahn vergaß er aber oft in späteren Jahren den dramatischen Dichter gänzlich; die ehemalige Herzlichkeit wurde geschwätzige Pedanterie, und diese und jene Vorliebe der Jugend verwandelte sich in langweilige und ganz unhaltbare Polemik gegen Dinge, die dem Schauspieldichter meist so hoch standen, daß er sie wol nicht begreifen konnte. Jemehr er in der Begeisterung zu lehren glaubte, je trivialer und unpassender wurden seine Predigten, und dies ist die Ursache, weshalb so viele seiner letzteren Stücke seit lange schon vergessen sind, und niemals wieder erscheinen können. Auch Schröder hat die Trivialitäten in mancher seiner sentimentalen Scenen nicht vermeiden können und wollen; sie liegen aber niemals außerhalb des Stückes, und können daher, herzlich und

innig gesprochen, den Zuschauer ergreifen, weil sie nicht als Lehre, um ihrer selbst willen, sondern nur dem Schauspiele dienend, sich vernehmen lassen. Deshalb bleibt „der Vetter von Lissabon" ein gutes Stück, was unsere Bühne bei ihrer jetzigen Armuth nicht vergessen soll; der Fähndrich ist, trotz der Kleinigkeiten und Trivialitäten, ein merkwürdiges Bühnengemälde, und der Hauptcharakter eine der schwierigsten Aufgaben, selbst für den großen Schauspieler. Jene bekannte Xenie trifft, vom Standpunkt der Kunst aus, dies Schauspiel verwundend, wie unzählige andere Dramen unsers Theaters; doch muß, wie schon gesagt, eine mildere Kritik auch die Arbeiten zu retten suchen, die nur der Bühne als solcher, wenn auch nicht der Dichtkunst, angehören, weil sie ihr Leben und ihre Vollendung erst vom Spiele der Darstellenden erhalten sollen. Kotzebue, dem Manches gelungen ist, der mit der Bühne nicht unbekannt war, schwankte unendlich oft, noch schlimmer als Iffland, über die Grenze hinüber. Er ging keiner Gelegenheit zu lehren, zu kämpfen, zu satirisiren, aus dem Wege, nahm Alles, was sich ihm bot, um über Zeitgeist, Kultur, Wissenschaft und Kunst von seinem schnell erbaueten Katheder verwirrt und unverständig zu predigen, ja am liebsten und sichersten über Dinge, von denen er gar nichts begriff, wie über Philosophie oder Naturforschung, und träumte Siege, wenn eben so unverständige Zuhörer Dinge verlachten, die ihnen ihr Dichter in Fratzen verwandelt hatte. Daher sehen wir aber auch Stück für Stück dieses ehemaligen Günstlings verschwinden; wodurch er sich lebendig und reizend erhalten wollte, das ist es gerade, was ihn jetzt schon, auch dem blödern Auge, als abgeschmackt darstellt. Im Vergleich mit diesen beiden Autoren ist Schröder zwar trockner, ruhiger und weniger scharf, dagegen hat er nie die edle und feine Haltung des

gebildeten Mannes aufgegeben, die man an jenen beiden nur zu oft vermißt, und die auch die Hoffnung veranlaßt, daß seine Stücke bei einem gebildeten Publikum, und von Schauspielern dargestellt, die ihrem Berufe gewachsen sind, noch lange nicht veralten werden: womit freilich nicht behauptet werden soll, daß nicht auch bei ihnen Abkürzungen und Verbesserungen an ihrer Stelle wären.

„Der Leuchtthurm", Trauerspiel in zwei Akten, von Ernst von Houwald.

Dieses Stück ist auf dieser Bühne schon öfter und neulich wieder dargestellt worden. Einen Freund, den ich seit vielen Jahren nicht gesehen hatte, traf ich, der Abrede gemäß, schon in meiner Wohnung. — Wie? so verstimmt? redete er mich an; ich wette, Sie haben wieder Ihrer unglücklichen Leidenschaft für das Theater nicht widerstehen können, und bringen nun, wie ich Sie schon vor langer Zeit eben so kannte, eine Laune mit nach Hause, die Sie und Ihren Freund bedrücken wird. Können Sie sich denn nicht abgewöhnen, etwas Vollkommenes zu verlangen? Die Unbilligkeit der Forderung abgerechnet, würde ich mich doch überhaupt einer Kunstausstellung ganz entziehen, wenn sie, statt mir Freude zu gewähren, mich nur krankhaft verstimmte.

Sie wissen ja, erwiderte ich, daß das von mir schon oft geschehen ist; ich habe Jahre lang ohne Theater gelebt und leben können, auf dem Lande, wie in der Stadt: aber wenn ich Ihnen heute sonderbar erscheine, so ist es etwas Anderes, als gewöhnliche böse Laune, die einen wol über

mißrathene Darſtellungen, oder peinigende Dramen quälen kann.

Fr. Und was wäre es denn?

Es wird mir ſchwer, Ihnen meine Stimmung zu beſchreiben.

Fr. Um ſo begieriger machen Sie mich, und um ſo mehr dringe ich in Sie, es dennoch zu verſuchen.

Sie kennen mich genug, um zu wiſſen, daß ich nicht ſo durchaus ein eigenſinniger Koſtverächter bin. Ich kann mich an ſchwachen Stücken ergötzen, wenn ſie gut geſpielt werden, und in Italien erfüllte mich oft eine gelungene Darſtellung des Goldoni (gegen den Sie durchaus unbillig ſind, weil Sie ihn für keinen Poeten halten) ſo ganz, daß mir für einen ſolchen glücklichen Abend kein Wunſch übrig blieb. Ja, ich bin fähig (und halte es für ein Talent), mich zu ergötzen, wenn auch nur dieſes oder jenes gut oder geiſtreich iſt, und ich werde erſt dann ſtrenger, wenn der Dichter anmaßlich das Höchſte der Menſchheit ausſprechen will, indem er dieſe noch gar nicht kennt, oder die Schauſpieler weder Ernſt noch Scherz faſſen, ſondern eine Langeweile hervorzaubern, wie man ſie kaum in der Geſellſchaft antrifft.

Fr. Noch mehr, ich habe Sie ja, was ich nie begriff, von Marionetten gut unterhalten geſehen, oder gar vom „Donauweibchen", von der „Teufelsmühle" und andern dergleichen wohlgerathenen Gedichten, die von Wiens Vorſtadt aus unſer Theater überrennen.

Ich bekenne mich ſchuldig, denn ich ſehe in dieſen albernen Produktionen eine gewiſſe unbewußte poetiſche Kraft, die ſich ausſprechen will, und kein Organ findet. Meine Vorliebe für das Seltſame, wenn es auch albern erſcheint, ſowie mein zu weit getriebener Haß gegen die vornehme, ſteife Regel haben mich in jüngeren Jahren dergleichen Toll-

heiten wol überschätzen machen, denn wo ich nur Lust und Leben entdeckte, schien mir die Narrheit nicht ganz verwerflich. Aber eben darum, weil ich in dieser sonderbaren Richtung nicht an Einseitigkeit zu kranken glaube, bin ich heut verdrießlich, indem ich die Menschen, d. h. mich selber, nicht verstehe.

Fr. Einer, der Alles verstehen will, muß oft verdrießlich sein. Mich ficht dergleichen Krankheit nicht an, wenn ich nur das Nächste, Nöthigste fasse.

Das Nächste? Und — wenn ich ein ganzes Schauspielhaus zufrieden, gerührt, Manche entzückt vor mir sehe, und ich kann weder weinen noch lachen, ja nur den Faden des Verständnisses im Labyrinth in sofern ertappen, um zu wissen, ob ich zürnen soll, ob die Sache schlecht sei, — so soll mir diese Verwirrniß meiner oder der Andern nicht so nahe gehen, daß ich darüber grüble?

Fr. Sie haben heut, wie ich nach den Anschlagzetteln weiß, den „Leuchtthurm" gesehen, — dieser existirt für Sie also gar nicht, wenn ich Sie anders verstehe.

Und doch — denn sonst könnte mir ja die Aufgabe, warum ich an diesem Produkt gar kein Interesse nehmen kann, während andere Seelen damit bis zur Erschütterung angefüllt werden, kein so intrikates Problem anbieten.

Fr. (lachend). Nun, das heißt wahrlich, die Gewissenhaftigkeit zu weit treiben! sich darüber zu ängstigen, daß man noch nicht albern genug ist!

Fallen Sie mir mit der Thüre nicht ins Haus. Wir wissen noch gar nicht, wie man jene Gerührten oder mich Ungerührten bezeichnen soll: denn Mangel an Theilnahme, Unfähigkeit der Hingebung und Fähigkeit für die Langeweile sind wahrlich keine beneidenswerthe Eigenschaften, derentwegen man sich brüsten dürfte.

Fr. Mit Ihnen iſt ſchwer auszukommen. Was verlangen Sie denn?

Sie ſollen mich über meinen Zuſtand aufklären helfen; ich will Ihnen den Inhalt und die Art und Weiſe des Stückes erzählen, und Ihre Bemerkungen, mit den meinigen vereinigt, führen mich vielleicht zu einer Beruhigung.

Fr. Sollte dieſe Weiſe wol eine richtige und erſprießliche ſein?

Bei einem Kunſtwerke gewiß nicht; denn wer auf dieſem Wege zum Verſtändniß von „Wie es euch gefällt", gelangen wollte, würde ſich nur immer tiefer in die Verwirrung hinein epitomiren und raiſonniren. Aber in ſo weit bin ich meiner Sache ſchon gewiß, und für ein Kunſtwerk hat der beſcheidene Verfaſſer ſein Stück ſelber gewiß niemals gehalten.

Fr. So erzählen Sie denn.

Ich muß aber vor dem Beginn des Stücks mit der Vorzeit anfangen.

Fr. Wenn das Werk ſelbſt nicht eigentlich Anfang und Ende hat, wie ich faſt vermuthen muß, wenn es zwiſchen Exiſtenz und Nichtexiſtenz ſchwankt, ſo kommt es auf einige Jahre nicht an.

Ein junger, ſchöner, reicher Graf Holm ſieht auf ſeiner Reiſe die junge, ſchöne, aber nicht reiche Gattin ſeines Freundes Ulrich Hort, der ſparſam lebt, doch froh ſein Feld bebaut. Plötzlich iſt des Grafen bisherige Unruhe geſtillt, alle Stimmen ſeines Innern rufen: Siehe! das iſt dein Ideal!

Fr. O weh!

Hinter dem Rücken des Freundes bewirbt ſich der Graf um deſſen Gattin, und ſie erhört ihn.

Fr. Ja wol, Ideal! Was die Neueren ſo Ideal nennen. Den nächſten Nachbar am Nichts.

Dem Bruder des hintergangenen Ulrich, Caspar genannt, wird eine Tochter geboren, die Gattin aber stirbt, und Ulrich eilt zum unglücklichen Bruder hin, ihn über diesen Verlust zu trösten. In des Grafen Hände übergibt er indeß Gut, Weib und Kind.

Fr. Das unglückliche Ideal hatte auch schon ein Kind?

Ja, einen Sohn von drei Jahren. Es gelingt dem Verführer, die Gattin zur Flucht zu bereden, und beide nehmen, um das Maß zu füllen, auch den Sohn auf ihre Reise mit.

Fr. Auch den Sohn? Auf die Flucht? — Sehen Sie, da begreif' ich schon Vieles, ja Alles nicht. — Das Weib muß also den Knaben unendlich lieben — und wie kann sie sich dann so leicht, gerade unter diesen Umständen, zur schnöden Flucht entschließen? Oder ist sie wirklich ein modernes Ideal und taugt ganz und gar nichts, — warum läßt sie im Leichtsinn dem armen hintergangenen Manne nicht das Kind wenigstens zurück?

Zum Glück liegt dies seltene Verhältniß noch außerhalb des Stückes, und der Dichter kann uns zumuthen, die Sache auf Treue und Glauben von ihm anzunehmen. Wissen Sie nicht, wie auch Kotzebue's Eulalia sagt: „Sie stoßen da auf eine Unbegreiflichkeit in meiner Geschichte."

Fr. Ja, Sie werden sich aber auch erinnern, wie wir immer über diese Stelle gelacht haben. — Doch fahren Sie fort; wenn nicht mehr Unbegreiflichkeiten eintreten, will ich diese eine zur Noth dem Dichter erlauben.

Die Mutter liebt den mitgenommenen Sohn so sehr, daß der Graf, um dem Gatten jede Hoffnung, oder auch alle Gedanken an Rache zu nehmen, das Gerücht ausbreiten läßt, das Schiff sei mit seiner ganzen Ladung von den Wellen verschlungen.

Fr. Die Schändlichkeit der nichtswürdigen Menschen ist vollendet, um so schändlicher, da die verworfene Mutter doch die Aussicht hat, noch mehr Kinder zu bekommen.

Uebereilen Sie sich nicht. Den beiden Entflohenen ist seit ihrer Unthat so bange ums Herz, daß kein Lächeln, keine Freude ihnen nahe kommt. Scheint es doch fast, als wenn innere Vorwürfe es ihnen unmöglich gemacht haben, sich je wieder auf liebende Weise zu vereinigen.

Fr. Nun, das heißt denn wahrlich, sich dem Teufel um nichts und wieder nichts zu eigen geben. Wenn sie eine wüthende Leidenschaft befriedigen, oder in Bosheit und Rachsucht giftig einander anschnauben, so kann ich vielleicht noch mit ihnen sympathisiren, aber, was will denn nun diese Armseligkeit von mir, die nicht einmal einer Kraft und Liebe fähig ist? Oder wie? Soll dieser verächtliche negative Zustand wol gar wieder Tugend sein?

Ich weiß nicht. Den Sohn, Walther, erzogen sie aber beide mit desto mehr Liebe.

Fr. Und was ist denn aus dem Gatten geworden? dem Ulrich? so hieß er ja wol?

Freilich dem ging es übel; es war nicht zu verwundern, wenn ihn eine Krankheit niederwarf, wenn er, von dieser genesen, wahnsinnig wurde.

Fr. Nein, gewiß schnappte er nicht sans rime et sans raison über: Grund genug dazu, und ich vermuthe auch, daß sich seine Verrücktheit auf neumodische Weise in vielfachen Reimen kund geben wird.

Natürlich; sein Bruder Caspar, da er sieht, daß dem Unklugen noch am wohlsten in der Nähe des Meeres ist, von dessen Fluten er immer die Gattin und sein Kind zurück zu erwarten scheint, verkauft sein kleines Gut, und siedelt sich mit dem Wahnsinnigen und seiner Tochter am Seeufer

an, indem er zugleich die Stelle eines Wächters beim Leuchtthurm übernimmt.

Fr. Wie? Was Sie mir sagen, Freund! War es denn nicht genug, am Meere zu wohnen? Die Freundschaft mit dem reichen Grafen setzt doch voraus, daß diese Brüder, wenn auch arm, Leute von Familie sind? Oder geht es ihnen so elend, daß sie ohne diese Wächterstelle gar nicht mehr leben können? Ich falle aus den Wolken. Machen Sie mir die Sache deutlich.

Der Dichter läßt uns über diese prosaischen Bedingnisse völlig im Dunkeln: genug, der eine Bruder ist ein poetischer Thurmwächter, welcher eine poetische Tochter hat, der andere ist ein poetischer Wahnsinniger, der auch nach achtzehn Jahren noch nichts als seine Liebe denkt, wenn man den Ausdruck „denken" von ihm gebrauchen darf. Aber ich muß auch glauben, daß die Leute von vornehmer Abkunft sind, denn der Verständige treibt, wie Sie sehen werden, sein Amt als Thurmwächter ganz als Dilettant.

Fr. Ich errathe nun fast schon das sogenannte Drama: der Entführer wird zurückkehren wollen?

Ja, der Graf ist in einem fernen Welttheil, aber, von seinem Gewissen geängstigt, sagt er dem Sohne, als dieser einundzwanzig Jahr alt ist, mit Bewilligung der Mutter, Alles, und sendet ihn nach Europa voraus, um seinen wahren Vater, wo möglich, aufzusuchen.

Fr. Warum reiset die Mutter und der Graf nicht gleich mit ihm?

Sie war tödtlich krank, und dies war auch die Ursache, dem Sohne, Walther, Alles zu eröffnen. Ein Sturm überfällt das Schiff, auf welchem der Sohn vorausreiset, er wird gerettet, hauptsächlich durch den Thurmwächter Caspar, und dessen Tochter Dorothea. In diese verliebt sich der Jüng-

ling, ſie liebt ihn, er ſieht den wahnſinnigen Vater täglich, aber keiner weiß vom andern.

Fr. Was das hübſch iſt! Aber warum erkennen ſie ſich denn nicht? Holm muß dieſem Walther doch wol die Namen genannt, doch wol Kennzeichen gegeben haben. Hat denn der junge Menſch gar kein Gewiſſen, um nicht nach ſeinem Vater zu forſchen? Wird er nicht weiter reiſen, ihn zu ſuchen?

Sie ſtoßen wieder auf Unbegreiflichkeiten in dieſer Geſchichte, die der Dichter nur um ein Zehntheil oder Zwanzigtheil rechtfertigt.

Fr. Ja wol, Unbegreiflichkeiten über Unbegreiflichkeiten! Doch kennen Sie ja auch die Allmacht der Liebe; dieſe hält den Jüngling wenigſtens feſt. Ueberdies, damit ich dem Dichter nicht Unrecht thue, ſendet er dieſem Verliebten auch eine Krankheit, die ihn zwei Monate dort feſſelt. In Motiven iſt der Verfaſſer nicht erfindungsreich. Wir ſind aber nun zum Anfang des Stücks gelangt.

Fr. Doch ſchon? Ich ſehe wol, es iſt eins von denen, in welchen die Vorzeit Verbrechen einbrockt, die die Gegenwart an einem Tage als Entwicklung und Schickſalsvergeltung mit dem Löffel der Reue haſtig auseſſen muß.

So iſt es. Man ſieht den Thurmwächter mit ſeiner Tochter im Zimmer des Thurms; das Meer draußen iſt ſehr ſtürmiſch, darüber wird natürlich viel, auch in poetiſchen Bildern, geſprochen. Ein wirklicher Sturm macht ſich auf; der Vater befiehlt der Tochter, die Lampenſchnur zu löſen, damit er die Deckel heben könne und dem hartbedrängten Schiffer die Lichter anzünden. Er geht, und ſie knüpft eine an der Wand befeſtigte Schnur los, welche nun von der Decke frei herabhängt.

Fr. Das verſteh' ich nicht recht. Aber warum ſind Sie über dieſes Bagatell ſo weitläufig?

Weil das Schickſal der Menſchen oft aus eben ſo dünnen Fäden gewebt iſt. — Der wahnſinnige Ulrich tritt nun auf, und will eben den Thurm beſteigen, ſo ſehr auch Wind und Wetter raſen. Indeſſen hat Caspar die Lampen angezündet, deren Schein durch die Kuppel in das Zimmer fällt. Er kommt wieder, und muß den wahnſinnigen Bruder mit Gewalt abhalten, daß dieſer nicht die angezündeten Lichter wieder auslöſcht: dies kann leicht geſchehen, denn er darf nur an der frei herabhängenden Schnur ziehen, ſo wirft ſich ein großer Bon soir über alle Lampen, und Alles iſt draußen wieder finſter.

Fr. Immer kommen Sie auf dieſe fatale Schnur zurück, anſtatt mir vom Stück zu erzählen; dieſe Vorliebe für eine armſelige Mechanik iſt mir an Ihnen ganz neu.

Sie haben Recht, daß dergleichen nicht zum Stück gehören darf. Ulrich beſteht nun immer wieder darauf, daß man ihm erlauben ſoll, die Lampen auszulöſchen.

Fr. Da haben wir's, was ich mir immer dachte, daß es von dem klugen Bruder unklug ſei, den Unklugen ſo nahe bei ſich zu haben. Narrenwächter und Feuerwächter läßt ſich gewiß ſchwer vereinigen; es muß doch in der Familie ſelbſt auch etwas Unbegreifliches ſein.

Plötzlich hört man ein vom Sturm bedrängtes Schiff einen Nothſchuß thun. Ulrich geht, trotz der Abmahnungen, mit ſeiner Harfe zur Kuppel hinauf, um dort im Freien zu ſingen.

Fr. Im Sturm und Platzregen? Welche dauerhafte Harfe, wenn ich auch nicht die Geſundheit des alten Mannes bewundere! Mit den Stürmen ſtehen die Poeten des Continentes auf einem zu vertraut freundſchaftlichen Fuß;

wenn man einige erlebt hat, wie ich, ſo ſtreicht man dergleichen, als Unmöglichkeiten, aus.

Das Schiff gibt neue Signale; Caspar geht mit Laterne und Sprachrohr hinunter, um, wenn es der Sturm erlaubt, am Ufer Feuer anzuzünden, damit das Boot ſich retten könne, im Fall ſelbſt das Schiff untergehen müſſe.

Fr. Iſt wieder nicht recht begreiflich oder möglich, wenn man ſich einen wahren Sturm vergegenwärtigt; das Feuer draußen brennt nicht, die Menſchen werden zu Boden geriſſen: man hat ja eben deshalb die Leuchtthürme erbaut.

Der Vater hat der Tochter beim Abgehen die Lampen noch einmal dringend empfohlen, damit ſie den auf dem Meere Geängſteten ja als Signal und Hülfe leuchtend bleiben. Jetzt hört man von oben im Sturm den Wahnſinnigen auf ſeiner Harfe ſpielen, und der verliebte Walther tritt zu Dorothea in das Zimmer. Er erzählt ihr ſeine Geſchichte und vom Unglück ſeiner Aeltern: er erinnert ſich, wie Dorothea ihn im Sturm vom Tode gerettet, die Liebenden erklären ſich, und der Bund iſt für die Ewigkeit geſchloſſen. Indeſſen ſie ſich umarmt halten, tritt der verrückte Ulrich wieder herein, ohne daß ſie ihn bemerken; er benutzt dieſen Augenblick, wo Dorothea etwas Anderes, als die Lampen, zu bedenken hat, zieht ſchnell an der herabhängenden Schnur, worauf die Lichter des Leuchtthurms verlöſchen; ernſt und groß, auf die Harfe geſtützt, bleibt er hinter ihnen ſtehen.

Fr. Nun, — und? Soll das tragiſch ſein, was ſo ganz gegen alle Natur, Wahrheit und Vernunft ſtreitet?

Jetzt hört man durch das Sprachrohr von unten dumpf rufen: „Dorothea! Die Lampen ſind verlöſcht!“ Aber ihr entzücktes Ohr vernimmt den Ton ſo wenig,

als das Auge den Schein der Lampe vermißt hat. Beide würden auch noch nicht aus ihrem Taumel erwachen, wenn der Wahnsinnige nicht zwischen sie träte. Nun ist die Tochter in Verzweiflung; die Lichter erlöschen; keine Möglichkeit, sie anzuzünden; die armen Seelen draußen müssen untergehen: so stürzt sie hinaus, um ihren Vater zu suchen, und der Akt ist beschlossen. — Warum sind Sie so stumm und sehen mich so forschend an?

Fr. Ihre letzte Relation kann unmöglich wahr sein, Sie müssen sie verfälscht haben.

Wie so?

Fr. Abgesehen davon, daß in diesem ganzen Akte eigentlich nichts vorgegangen ist, als Sturm und Ungewitter draußen, ein bedrängtes Schiff, eine ferne, außerhalb, so scheint es wenigstens, liegende Begebenheit, über welche, sowie über die Vorzeit, die Menschen des Stücks nur sprechen, und gar nichts thun —

Und das Verlöschen der Lampen.

Fr. Darauf wollte ich eben zurückkommen. — Warum werden diese von Dorothea und Walther nicht sogleich wieder angezündet?

Ich habe Ihnen ja gesagt, daß der Vater die Laterne mitgenommen hat. Mit dem Lichte, wie Dorothea bemerkt, lassen sie sich nicht anzünden, weil es der Sturm verweht; auch war es erst viel ruhiger, als Caspar hinaufging, das Signal zum Leuchten zu bringen.

Fr. Haben die Leute denn nur die einzige Laterne im Hause?

So scheint es.

Fr. So sollten sie, selbst im Sturm (hat der Alte doch dort eben musiciren können) Licht auf Licht packen, und

dem Winde trotzen, um die Lampen nur irgend wieder zum Brennen zu bringen.

Ja, wer weiß, vielleicht haben ſie auch nur das eine Licht im Hauſe.

Fr. Scherzen Sie nicht; wenn die Sache ſo ſteht, ſo iſt derjenige, welcher den Leuchtthurm erbaut hat, noch unkluger, als der Verrückte im Schauſpiel, und er trägt eigentlich die Schuld, wenn das Schiff und noch mehrere untergehen. Kann ein Baumeiſter den Blödſinn weiter treiben, als die Sache ſo einzurichten, daß man zwar von innen in der Kuppel die Lichter auslöſchen, nicht aber den Kranz ganz herunterlaſſen kann, um ſie auch von innen anzuzünden und dann empor zu ziehen? Ich habe dieſe Thürme oft an den Ufern leuchten ſehen, aber nie hatt' ich mir träumen laſſen, daß man in der einfachſten Einrichtung ſo zurück ſein könne. Auf der nächſten Reiſe unterſuche ich die Sache, und ſchreibe darüber, um dieſer Barbarei abzuhelfen. — Aber immer kann ich noch nicht glauben, daß irgend ein Feuerthurm auf Erden ſo ſeltſam conſtruirt iſt.

Nun ſind Sie noch heftiger und viel weitläufiger, als ich vorhin. Sie ſehen aber nun doch, wie viel auf jenen unſcheinbaren Faden ankommt, denn das Schiff iſt richtig untergegangen, und der Graf Holm, ſowie die entführte Gattin des Verrückten, befanden ſich auf ihm.

Fr. Ein vollſtändiges Schickſal, wie es die neue Tragödie brauchen kann, hätten wir alſo; wenn aber die Regierung nicht eben ſo poetiſch gebaut iſt, wie der Feuerthurm, ſo, denk' ich, wird der thörichte Caspar, der nicht einmal bei ſeinem wichtigen Amte ſich zwei Laternen hält, in ſchwere Verantwortung fallen.

Immer wieder kommen Sie auf den Thurm zurück.

Da dieſer doch außerhalb des Dramas liegt. Kann der Dichter ihn nicht conſtruiren, wie er will? Kann er die Meublen, Laternen u. ſ. w. nicht einrichten, wie er es bedarf? Denn wenn recht viel vernünftige Vorſicht in dergleichen Haushaltungen wäre, ſo würde manches Unglück nicht entſtehen, und wie ſähe es dann um Poeſie und Tragödie aus?

Fr. Sie mögen Recht haben. Fahren Sie fort, obgleich ich nach dem Vorigen auf den zweiten Akt nicht ſo ſonderlich begierig bin.

Die Scene iſt jetzt am Ufer, unter Klippen und Felſen. Es wird eben Morgen, und der Wahnſinnige iſt mit ſeiner Harfe ſchon dort. Der Thurmwächter hat genug zu thun, um ſeine Tochter zu tröſten; von einer Regierung, Obrigkeit und dergleichen, die ihn zur Verantwortung ziehen möchte, iſt gar nicht die Rede. Er entſchuldigt die Liebe der Tochter; nur, ſagt er, iſt das arme Schiff verſunken, und vielleicht trägſt du die Schuld; — da ruft Ulrich mit ſtarker Stimme von ſeinem Felſen herab:

Kind, dein Schuldbrief iſt zerriſſen! —
Wenn das Schickſal hält Gericht,
Will es nicht der Menſchen Licht,
Drum hab' ich's verlöſchen müſſen! —
Sie hat keine Schuld, — ich nur
War geſandt von höh'rer Macht;
Kräftig zog ich an der Schnur,
Und ihr Recht behielt die Macht!

worauf er bald darauf mit der Harfe wieder abgeht.

Fr. Wenn der Autor uns vielleicht auf dieſem Wege die Lehre von neuem hat einprägen wollen, daß Kinder und Narren die Wahrheit ſagen, ſo werden wir uns doch niemals die Ueberzeugung aufdrängen laſſen, daß hier das Schickſal, der Himmel ſelbſt durch ſeine Verrücktheit hin-

durch gehandelt habe. Man ſieht aber wenigſtens, daß ſein Gelüſt, die Lampen auszulöſchen, nicht blos das eines Blödſinnigen war. Bedeutung liegt allerdings darin.

Plötzlich ſehen Vater und Tochter auf einer Klippe einen vom Schiffbruch Geretteten: auch iſt der junge Walther ſchon mit einem Nachen unterwegs, um ihn an das Ufer zu führen; es gelingt, und der Sohn fährt ſeinen Vater an das Land zu Dorothea und Caspar.

Fr. Und was geſchieht nun mit dieſem Vater?

Was ſich von ſelbſt ergibt: er iſt traurig, zerknirſcht, er beichtet nachher in einer langen Erzählung dem redlichen Thurmwächter alle ſeine Verbrechen.

Fr. Das mein' ich nicht: wird er nicht gleich in ein warmes Bett gelegt? Sorgt ſein eigener Sohn nicht für eine ſtärkende, durchwürzte Suppe oder Glühwein?

Wie kann man nur ſo materiell, ſo unpoetiſch ſein! Der Graf ſchüttet vielmehr ſein Herz aus und erleichtert ſein Gewiſſen.

Fr. Beſter Freund, das verſtehen Sie nicht: Ungewitter, ein Schiff, welches ſcheitert, ein Mann, der durch die Brandung ſchwimmt, und ſich kaum eine Klippe hinauf rettet, dort oben die ſtürmende Nacht und die noch kältere Morgenluft in naſſen Kleidern und nüchtern überſtehen muß, — ich verſichere Sie, ein ſolcher bedarf Ruhe und Erquickung, und kann unmöglich, ohne ſich umzukleiden, im Freien Bekenntniſſe ablegen.

In der Wirklichkeit mögen Sie Recht haben, aber was kümmern ſich unſere Dramen- und Romanſchreiber um die Wirklichkeit? Unſern neuen Nordlandshelden werden noch ganz andere Dinge geboten, und die haben nicht einmal einen Fluß in den Zähnen davon.

Fr. Wenn Sie die neuen poetiſchen Dramen mit jenen

Erfindungen in eine Klaſſe werfen, dann iſt freilich unſere Kritik, welche auf Möglichkeit, Natur und Wahrheit dringt, höchſt überflüſſig.

Soll ich Ihnen nun noch erzählen, daß der ſündige Graf den Wärter des Leuchtthurms (von den Ertrunkenen iſt nicht viel die Rede) als einen Prieſter behandelt, und ihm in Reue alle ſeine Vergehungen bekennt? Endlich fällt es Casparn ein, es wären vielleicht noch mehr Schiffbrüchige zu retten, und er läßt den Grafen allein; dieſer verliert ſich dann auch, indem er über die Felſen klimmt. — Indeß ändert ſich die Scene; das Meer hat den Leichnam der ungetreuen Gattin an das Ufer geworfen, der Wahnſinnige hat ſie gefunden und ſogleich erkannt.

Fr. Erkannt? Nachdem das Meer ſie in der Brandung und zwiſchen Klippen umgewälzt hat? Und nach einem Zeitraume von achtzehn Jahren? Die Gattin mußte eine große Gabe, ſich zu conſerviren, beſeſſen haben.

Ulrich entfernt ſich, um ſie mit Blüten zu ſchmücken, indeſſen kommt der Graf an dieſe Stelle und findet den Leichnam. Als der Wahnſinnige zurückkehrt, führen beide ein wunderliches Geſpräch, das ſie verſöhnt; doch entflieht der Sünder, um den Sohn zu holen, und ihn auf den Tod der Mutter und den Aberwitz des Vaters vorzubereiten. Dieſer aber benutzt die Einſamkeit, um allen ſeinen Phantaſien den Zügel ſchießen zu laſſen; er wirft erſt die Blütenzweige ins Meer, dann die Harfe, und endlich ſtürzt er auch ſich mit dem Leichnam in die Flut: der Sohn, ſowie der Graf, Dorothea und Caspar kommen zu ſpät. Die Liebenden werden vereinigt. Der Graf wird noch einmal von Caspar im Namen der Abgeſchiedenen abſolvirt, und das Stück iſt zu Ende.

Fr. Und die Moral von der Sache? denn bei alle

dem ſoll eine darin liegen. Daß wegen der ungetreuen Frau mancher Unſchuldige ertrinken muß, und der größte Sünder doch mit dem Leben und einiger Reue davon kommt? Daß ſich dazu der Himmel des Wahnſinnigen bedient, der die Lampen auslöſcht? — Die Handlung oder das Erleiden einer Begebenheit, eines Zufalls, iſt originell und neu, aber durch die Unnatur, die Unmöglichkeit und das Hinweiſen auf den Lenker der Schickſale widerwärtig, und ich kann mir nun wol die Empfindung und Stimmung denken, mit welcher Sie das Schauſpiel verlaſſen haben. Denn es iſt kein ſolches; es hat weder Charaktere noch Handlung, weder Motive noch Entwicklung; Willkür und Unnatur lenken und verflechten es durchaus, und an jene Ironie, die Sie immerdar predigen, iſt gar nicht zu denken. Es würde mich auch kalt laſſen.

Da berühren Sie den Punkt des Gefühls: es läßt kalt, weil es ſelber eiskalt iſt, und immerdar ſtatt der Empfindung nur geſuchte, oft ſchwülſtige Schilderungen derſelben gibt. Wenn man dieſen neueren Dichtern vorwirft, daß ihre Compoſitionen ohne jenen tiefen dramatiſchen Verſtand, ohne jene Weisheit ſind, die den Schauſpieldichter ſo ehrwürdig machen, ſo wollen die Liebhaber ſie rechtfertigen, indem ſie Begeiſterung und unendliches Gefühl in ihnen finden. Als wenn die Begeiſterung nicht eben alle jene Einwürfe wegbannte, die ein richtiger Verſtand machen kann; als wenn das wahre Gefühl im begeiſterten Anſchauen nicht eben den tiefſinnigen Plan erſönne und zur Wirklichkeit brächte! Denn nie wird der rechnende Scharfſinn, oder kalte Beobachtung jene Unendlichkeit von Beziehungen, Abſichten, Anordnungen, kurz alle Herrlichkeiten liefern können, die, wie in einem Blitzſtrahl, die Begeiſterung dem Schaffenden zuführt. Aber an dieſem, ſowie am Gefühl,

gebricht es gerade; die Kälte, die magere, poetisch aufgestutzte Reflexion ist es ja, die ich schon sonst habe rügen wollen, und wo mir einer antwortete, Gefühl sei doch mindestens so viel werth, als Verstand. Wenn Miranda im Sturm die armen Seelen bedauert, die sie hat untergehen sehen, und von denen sie Niemand kennt, ja das schöne Schiff selbst, und Prospero sie zwei-, dreimal beruhigen muß, daß kein Unglück geschehen sei, — so spricht sich hier ohne Sentimentalität ein ganz anderes Gefühl aus, als in unserer Dorothea, die den Schiffbruch veranlaßt: der Clown im „Wintermärchen" macht uns zwischen Spaß und Ernst die Greuel eines Schiffbruches zum Schauder lebendig; in wenigen Worten erschüttert uns Edgar über das Elend seines Vaters; von Walther vernehmen wir nichts, als seine Liebe. Caspar ist so ziemlich über Alles beruhigt, denn er ist das klare, reine Gemüth des Schauspiels. Kurz Schilderungen, Phantasien, Bilder, Einfälle erfüllen jenen Raum, der von Liebe, Schmerz, Empfindung und Gedanken sollte durchdrungen sein. Das ist es aber eben; wer diese hinein dichten könnte, würde keinen solchen Plan erfinden.

Fr. Wenn wir jetzt in unseren Meinungen einverstanden sind (und oft kommen auch die Freunde des Theaters ungefähr darin überein), so will man doch immer einen Punkt nicht fallen lassen; ich höre nämlich von den meisten dieser neueren Stücke sagen, die Diktion sei schön, und es sei unmöglich, von einzelnen Stellen nicht hingerissen zu werden.

Diese Diktion ist eben viel zu schön, wenn man den Ausdruck brauchen darf, d. h. zu blumen- und bilderreich, Gleichnisse, Schilderungen, Naturbeschreibungen jedem der Charaktere, bei jeder Gelegenheit, ohne Unterschied in den Mund gelegt. Sehr oft ist es nichts, als eine schwülstige

Umschreibung und Umgehung der gewöhnlichsten Gedanken. Man könnte auf diese Weise jedes ältere prosaische Stück in dergleichen neue Poesie übersetzen. Ich sehe wirklich, daß oft Zuhörer von diesen Einzelnheiten hingerissen sind; ich habe mich von früher Jugend so daran gewöhnt, von einem Drama ein zusammenhängendes Ganzes zu erwarten, daß es mir erst, wenn ich aufmerksam darauf gemacht worden, bei den vortrefflichen, die ich oft auswendig weiß, bemerklich wird, diese und jene Stelle sei, auch aus dem Zusammenhange gerissen, schön. Meinen Sie denn nicht überhaupt, es sei weit schwerer, in einer schlichten, trefflichen Prosa ein Schauspiel zu schreiben, in welchem jede Person ihrem Charakter gemäß spricht, als einen Dialog in der neuen schwärmerisch phantasirenden Manier zu dichten, in welcher in demselben Sylbenfall, in der gleichen Strömung monotoner Redensarten alle Charaktere und alles Individuelle sich auslöschen? vorzüglich in diesen trochäischen Versen, die seit einiger Zeit bei den Dichtern so beliebt sind. Bei den Spaniern ist diese Art und Weise von ganz anderer Bedeutung; diese wiederholen gewisse Kunstformen, denen sie treu bleiben, und Lyras, Stanzen, selbst Sonette, führen die Rede in den Jambus hinein. Wir aber nehmen blos den elegischen, trochäischen Fall (die Romanze bei den Spaniern klingt fast immer muthig und heftig), binden uns an keine Regel, lassen den Reim kommen, oder nicht, unmittelbar, oder verschränkt, auch wol zwei- und dreimal, so wie es dem phantasirenden, verwöhnten musikalischen Ohre beliebt, und so entsteht denn eine Anzahl von Deklamationsstellen, in denen sich der jüngere Schauspieler sehr gefällt, indem er sie ohne Melodie, Fluß, oder Ausdruck hersagt, meist monoton, mit einem plötzlichen Abfall am Ende, um nur Effekt zu machen, und zuletzt noch gar

träumt, Schröder und Reinicke hätten einem solchen Kunststück erliegen müssen.

Fr. Sie scheinen also diese Versarten und den Bilderüberfluß für die zu gewürzte Schwelgerei eines verdorbenen und übersättigten Magens zu halten.

So ist es, und darum wirkt sie auch auf den Nüchternen und Unbefangenen nicht. Wenn in der ersten Scene des Stückes Caspar, der Vater, aus Furcht vor den Leiden der Liebe, Dorotheen zuredet, in ein Kloster zu gehen, so antwortet sie: ihre Erziehung auf dem See, indem sie, sogar im Sturm, vom Vater habe den Nachen lenken lernen, widerspreche diesem Berufe zu sehr; der Vater habe sie mit dem Meere vertraut gemacht, — worauf sie dann das Meer und den Aufgang der Sonne mit der Kirche und dem Gottesdienste vergleicht:

Und, wenn bei des Morgens Dufte
Mich der Vöglein frühes Lied
Zu der ersten Hora rufte,
Hab' ich in dem weiten Dome
Freudig vor dem Herrn gekniet:
Unten rauschen Meereswogen
Feierlichen Orgelklang;
Wolken kommen ernst gezogen,
Stellen sich das Chor entlang;
Und die hohe Priesterin
Steigt in ihrem Festgewande
An des Horizontes Rande,
Wie am Hochaltare auf,
Breitet ihre Strahlenarme
Mit den Friedensworten aus:
„Wachet auf, ihr Millionen
„Wesen, die auf Erden wohnen,
„Liebt und freut euch allerwegen;
„Ich verkünd' euch Gottes Segen! —"

Eine der blendendſten Stellen; wie ſie aber hieher kommt, in den Mund dieſes jungen Mädchens, ja was ſie, genau genommen, ſagen ſoll, iſt nicht ſo leicht zu begreifen.

Fr. Bei Ihrer Schilderung, die, wie ich glaube, die meiſten neueren Dramen charakteriſiren wird, iſt mir eben noch etwas eingefallen, das mir beinahe das Wichtigſte ſcheint. Man iſt von der gemeinen Proſa des Lebens ſcheinbar ſo ſehr zurückgekommen, daß man die peinlichen Arbeiten eines Iffland faſt zu ſehr heruntersetzt. Und dennoch ſcheint man das Quälende, die Armſeligkeiten des Lebens, das Kleinliche in den Motiven, kurz alles Tadelnswürdige auch in dieſe neue Manier hinüber genommen zu haben. Nun vereinigt man dieſes Kleinleben mit dem Atrocen (ich weiß nicht gleich den paſſenden deutſchen Ausdruck), was mir noch viel ſchlimmer dünkt, als dieſe Iffland'ſche Manier. Statt der Schulden und Geldnoth ein Verbrechen, Entführung, Ehebruch, Mord und Blut; ſtatt des Onkels, ſtrengen Vaters, wunderlichen Alten, oder Generals den Himmel ſelbſt, der aber noch viel eigenſinniger iſt, als jene Familien-Charaktere, und obenein grauſam, weil er keine andere Entwicklung kennt, als „Todesangſt und Begräbniß", um mit Oheim Tobias zu ſprechen. Es würde mir alſo beſſer gefallen und zweckdienlicher ſcheinen, wenn, in der Manier jener Kabinetsſtücke, der Holm etwa, mit dem Vermögen des Ulrich fortgelaufen, jetzt Sohn und Frau wiederbrächte, in Reue und Buße; Ulrich wäre melancholiſch; da bräche vielleicht der Wagen des Verführers in der Nähe des kleinen Gutes, auf welchem Ulrich wohnt; die ſündige Frau würde krank; der Sohn, der noch von nichts wüßte, lernte Dorothea, ſeinen Vater und Caspar auf wunderliche Weiſe kennen; man vereinte, verſöhnte und

liebte sich. Auch könnte die Frau zurückgeblieben und nur der Sohn verloren gewesen sein. Mit einem Wort, mir scheint, wir haben seit Iffland durch diese neue Schule (man kann sie wol so nennen, da sie so bestimmte Kennzeichen hat) im Drama nur Rückschritte gemacht, obgleich unsere Bühne damals wahrlich nicht zu loben war.

Ich bin Ihrer Meinung, und manchmal, wenn ich in so vielen neueren Produkten blättere, habe ich die Empfindung, als wenn Kinder über Goethe, Schiller, Shakspeare und die Spanier gerathen wären, und nun auf ihre Weise auch Schicksal, Menschheit, Leidenschaft und das Pathetische spielen wollten. Manchmal scheint es wieder, als rührten diese Versuche von Leuten her, die gar kein Schauspiel kennen, sondern die Form gleichsam von neuem erfinden müßten; so sehr sehen wir die bloßen Uranfänge der Kunst; baufällige, unendliche Monologe, Unmöglichkeiten im Plan, eine Exposition, die sich immer wieder verwickelt, oder sich wie die Marionettenspiele ankündigt, statt der Entwicklung ein Zerschneiden, und dazu die völlige Abwesenheit der Charaktere, statt deren höchstens Gesinnungen.

Fr. Ich fürchte nur, die Anarchie und aller Mangel an Kritik ist so weit gediehen, daß Viele Ihre Worte nicht verstehen werden. Denn seit Alles kritisirt, ist die Meinung untergegangen. — Doch, um gerecht zu sein, ich habe hie und da in Erzählungen und Gedichten so Manches von Houwald mit Wohlgefallen gelesen.

Ich ebenfalls, und auch aus seinen dramatischen Arbeiten schaut ein freundlicher, kindlicher Sinn hervor. Nur ist er zu weich und befangen, um im wahren Sinne ein Schauspieldichter sein zu können; er verehrt selbst die Personen und die Liebe, die er schildert, er ist selbst am meisten gerührt und erschüttert, und darum bezwingt ihn das

Gedicht, anſtatt daß er es beherrſchen ſollte. Hieraus ſeine Weichlichkeit, die Unnatur ſeiner Charaktere, die Unmöglichkeit ſeiner Plane. Dieſe Fehler kann er aber nicht wahrnehmen, ſo ſehr iſt er leidend und ſelbſt von ſeinen Werken getäuſcht.

Fr. Da möchte ich Ihnen aber mit einem Verſe des Horaz kommen, der ſolchen Dichtern Recht zu geben ſcheint.

Kein neues weitläufiges Geſpräch, bitte ich, wie dieſes werden müßte. Sie verſtehen mich gewiß, und wiſſen auch, wie jene Vorſchrift des Lateiners zu nehmen iſt. Ein andermal über dieſen Gegenſtand, ſowie über den eben ſo wichtigen, wie ein ächter Dichter auch wol das Gewöhnliche, Natürliche ſcheinbar verletzen darf, und warum die Widerſprüche im „Wintermärchen", in „Cymbeline", vorzüglich aber in: „Wie es euch gefällt", ganz anders ſind, indem ſie aus Uebermuth und Ironie entſpringen, als die oben getadelten Verirrungen. Vom heutigen Stück aber, wie von den meiſten neueren, ſagt Horaz auch ein gutes Wort:

Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi!

„Die Waiſe von Genf", nach dem Franzöſiſchen, von Caſtelli.

Dies Schauſpiel iſt allenthalben, und auch hier, mit Beifall gegeben worden. Es war eine gute Zeit, als unſere Bühne die ächten Luſtſpiele von den Theatern unſerer Nachbarn herübernahm, oder jene drolligen Schwänke

und allerliebſten Operettchen, wie die kleinen „Savoyarden" und dergleichen. Mercier und ähnliche ſandten uns zwar auch ſchon jene rührenden Dramen, die wir zu ſehr nachgebildet haben, doch blieb eine gewiſſe heitere Laune, oder wenigſtens das Schickliche und Anſtändige immer noch oben auf. Die kleinen Theater der Vorſtadt von Paris kämpften meiſt nur um den Preis des Lächerlichen; die witzigſten Dichter konnten darauf rechnen, vom Volk, ſowie von den Kennern, als Sieger gekrönt zu werden. Dies hat ſich aber ſeit manchem Jahre ſchon, und nicht zum Vortheil der Franzoſen oder des Witzes, auffallend geändert. Um die Menge anzuziehen, um ſich die Sache leicht zu machen, nehmen ſchwache Talente Greuel und Criminalgeſchichten, Mordthaten und Verbrechen, ſuchen den ungebildeten Zuſchauer durch eine verfolgte Unſchuld, durch einen anfangs ſiegenden Böſewicht zu ſpannen, verſchmähen nach Gelegenheit weder Geiſter, noch Gewitter und Brand, und die Maſſe wird von Empfindungen erſchüttert, die das Theater, wenn es ſeine Würde verſtände, niemals erregen ſollte. Die franzöſiſchen Kritiker glauben ſeitdem in dieſen Melodramen und atrocen Schauſpielen ebenfalls die engliſchen und Shakſpeare'ſchen Formen zu beſitzen, die gebildete Welt iſt nun ganz beruhigt, daß ſie mit großmüthiger Kunſtkenntniß dieſe Ungeheuer dem unwiſſenden Bürgerſtande der Vorſtädte zur Erbauung überlaſſen kann, und durch dieſe Ableiter die Claſſicität und Unumſtößlichkeit des wahren franzöſiſchen Theaters nun wieder um ſo feſter gegründet und anerkannt ſieht.

Dieſe Criminalgeſchichten aber, die der gebildete Franzoſe ſelber nicht zu den Theatererzeugniſſen rechnet, hätten wir jenem Volke laſſen ſollen. Denn der Uebelſtand (da die meiſten deutſchen Städte nur Ein Theater beſitzen) iſt

zu groß, daß auf derſelben Bühne Goethe und Schiller und dieſe Fratzen figuriren ſollen. Da aber bei uns jede Hemmung eingeriſſen (wie wehrten ſich ehemals Engel und Schröder gegen ſo manche Unform?), da es ſo weit gekommen iſt, daß auch die beſſeren Direktionen gegen ihre eigene Ueberzeugung handeln müſſen, ſo betreten denn auch dieſe Verzerrungen unſere Bühne, und gefallen meiſt, weil Beifall und Kritik jetzt nur noch in ſeltenen Fällen Hand in Hand gehen. Dieſe Dinge rühren dann, werden beklatſcht, in den Tagesblättern geprieſen, und nach einiger Zeit wieder, was bei unſerer Vielſeitigkeit noch das Beſte iſt, vergeſſen.

Zum Glück iſt bei uns das Theater der Salon der reicheren, unbeſchäftigten Welt, die ſich zerſtreuen will. Ich ſage, zum Glück. Denn beſuchten die Stände, die das eigentliche Volk ausmachen, und die nach den Beſchwerden des Tages ihre Ergötzungen ernſthafter nehmen, mehr unſere Schauplätze, ſo könnten ſie durch viele ſolcher Vorſtellungen völlig demoraliſirt werden. Daß die Gebildeteren wenigſtens in der Verwirrung zunehmen müſſen, iſt wol keinem Zweifel unterworfen.

Wir beſitzen ſchon ſeit Jahren eine witzige Parodie unſerer neumodiſchen Schickſalstragödie, die mit wahrem komiſchen Geiſt und ohne Bitterkeit geſchrieben iſt. Dieſer Schickſals-Strumpf, den ich meine, ſcheint aber bei meinen Landsleuten kein großes Glück gemacht zu haben; und das iſt ein ſchlimmes Zeichen. Denn es beweiſt, wie befangen ſie im Gemüthe ſind, wie ſehr ihnen eine falſche Manier (die Viele im Geheim und öffentlich verwerfen) doch immer noch imponirt, daß ſie den Spaß nicht ganz ſpaßhaft finden können. Dieſes im Ganzen trefflich gelungene Gedicht, das mir und meinen Freunden große Freude

gemacht hat, schreibt die allgemeine Stimme dem Herrn Castelli zu. Kennt er die Lage der Dinge so gut, und sieht sie so scharf an, weiß, auf welchem unglücklichen großen (Vers-) Fuß unsere jetzige Bühne lebt, und wo sie der neu angemessene Schuh drückt, so müßte ein so guter Kopf wol etwas viel Besseres thun können, als solchen französischen Mißgeburten zur Hebamme für unser deutsches Publikum zu dienen.

„Clavigo", von Goethe.

Diese Jugendarbeit des großen Dichters machte, als sie erschien, auf allen Theatern Deutschlands großes Glück, sie wurde sogleich einheimisch und national, und so Vieles auch seitdem versucht ist, so mancherlei die Stimmung des Publikums auch auf andere Wege geführt hat, so erhält sie sich selbst auf der Bühne in frischer Jugendkraft, und überdauert so viele Modeerzeugungen dort, die eine vorübergehende Begeisterung als ächt und groß zuweilen stempeln möchte. Dieses Werk, welches sich im nächsten Leben und den gewöhnlichsten Verhältnissen desselben bewegt, spricht sich so deutlich und faßlich aus, daß Jedermann es versteht, es erregt in seiner Einfachheit das höchste Interesse, es rührt, erschüttert und überrascht durch die tiefen Geheimnisse, die es gelinde dem Gefühl überliefert und als Seelenmalerei eben so sehr belehrt, als durch seine weiche und melodische Sprache, die alle Tonarten fast durchspielt, ergötzt und hinreißt. Denn nur wenig Handlung ist in dieser bürgerlichen

Tragödie, aber es ist dem Dichter gelungen, diese Seelenzustände, das Schwanken eines schwachen, aber liebenswerthen Charakters, durch das Unglück, welches aus diesem Schwanken entsteht, in die äußere Anschauung zu bringen, und dadurch die Bewegungen des Gemüthes und die Betrachtungen eines gesunden, derben Verstandes in Handlung zu verwandeln.

Dieses Schauspiel hat darum auch mehr theatralische Wirkung, als die übrigen Werke des großen Dichters, dem es, trotz seiner Vielseitigkeit und seiner wunderbaren Kunst, sich in jede Person zu verwandeln und ihr die geziemendsten Reden in den Mund zu legen, nie hat gelingen wollen, das wirkliche Theater sich anzueignen. Vielleicht, weil er hier einem Memoire folgte (ja sogar aus diesem eine Scene fast wörtlich übersetzte), der Erzählung eines Mannes, welcher bewiesen, wie sehr er Bühne und Dialog in seiner Gewalt hat. Es kann sonderbar scheinen, daß Goethe einen Vorfall seiner Tage auf die Bühne brachte, und noch mehr, daß er den tragischen Schluß hinzufügte, über welchen der auf dem Theater ermordete Archivar in Madrid oft gelächelt hat, der mit deutschen Reisenden nicht ungern über seine Geschichte und deren poetische Darstellung auf unsern Schauplätzen sprach. Die Zeit hat die beiden Charaktere dieser Tragödie in ein anderes Licht gestellt, als sie der Dichter damals ahnen oder brauchen konnte. Clavigo ist ein ruhiger Gelehrter und fleißiger Mann in einem beschränkten Wirkungskreise geblieben, und Beaumarchais hat in seiner Jugend, sowie im Alter, unter dem Könige, sowie zur Zeit der Revolution die sonderbarsten Rollen gespielt, und ist endlich, von allen Parteien verlassen, und ohne Freunde gestorben. Es ist unbillig, beim Schauspiele an diesen intriguirenden Verfasser des „Lustigen Tages" zu

denken, und die große Kraft der Dichtung hebt uns auch über alle diese störenden Ansichten hinweg. Nur unser Dichter durfte in einer solchen kräftigen Jugend wagen, diesen Stoff zu nehmen, an ihm diese wunderbare Seite zu finden, und ihm einen so seltsamen, aber doch den einzig befriedigenden Schluß zu geben.

Es sei mir daher eine kritische Würdigung der Tragödie erlassen, und man erlaube mir diesmal einige Bemerkungen über die Darstellung. Es war eine Freude, ja ein wahres Fest, ein so gediegenes Werk einmal wieder zu sehen, zu bemerken, mit welcher Liebe und mit welcher Anstrengung es von den Schauspielern gegeben wurde, die wol einsahen und fühlten, daß hier andere Töne anklangen, als wir sie gewöhnlich anschlagen hören. Für den Künstler ist es aber auch ermunternd, wahrzunehmen, wie das Publikum hier das Treffliche durch gespannte Aufmerksamkeit zu ehren weiß, wie gern es sich hinreißen und entzücken läßt, und wie nachsichtig es über Fehler hinwegsieht, die der weniger Billige oft an andern Orten mit Schärfe, wenn nicht mit Bitterkeit, rügt.

Die Darstellung war im Ganzen eine gelungene zu nennen, und Beaumarchais (Herr Julius) war so vortrefflich, daß er nur wenig zu wünschen übrig ließ. Die Scene seines ersten Auftretens wurde zu tumultuarisch gegeben, wodurch sie an Klarheit und Leben verlor. Dergleichen Auftritte, voll lebhafter Bewegung, die in kurzen Reden und Unterbrechungen bestehen, müssen wohl eingeübt werden; der Schauspieler muß hier mit der größten Sicherheit sprechen, um nicht statt Lebendigkeit nur verwirrende Unruhe hervorzubringen. Beaumarchais' Erzählung im zweiten Akt wurde mit aller Kraft, Besonnenheit und Würde vorgetragen, welche diese Scene erfordert. Seit lange war mir

keine ſolche meiſterhafte Darſtellung erfreulich vor das Auge getreten. Gang, Stellung, Geberde, Ton, Alles kündigte, bis zu den kleinſten Zufälligkeiten, den Mann von Stande, der ſeinen Zorn unterdrückt, und ihn endlich eben ſo edel und gehalten zeigt, unverkennbar an. Wie verſchwindet doch dieſe Haltung, dieſes Gewogene, Gemeſſene immer mehr von unſerer Bühne! Aber gerade hierin muß man dieſem Künſtler ein großes Lob beilegen, der viel kann, wenn er will, und oft das Trefflichſte erreicht, wenn er ſeine wahre Stellung findet.

Im vierten Akte ſchien er der ungeheuern Leidenſchaft, die der Dichter von ihm fordert, nicht gewachſen, wenigſtens konnte ſeine Anſtrengung die Täuſchung nicht hervorbringen, die uns bis dahin ſo wohl gethan hatte.

Carlos (Herr Pauli), eine der ſchwerſten Rollen, wurde ſehr lobenswerth gegeben. Der verſtändige Schauſpieler ſah wohl ein, daß dieſer Charakter nicht unter die ſogenannten Intriguants, oder gar unter die Böſewichter zu werfen ſei. Er hatte ihn ſtudirt, er gab ihn mit Anſtrengung und mit weit mehr Leichtigkeit der Sprache, als wir an ihm gewohnt ſind. Nur hie und da blickte der komiſche Schauſpieler durch, manchmal waren die Accente ſcharf und erregten einige Male Lachen, wo höchſtens Lächeln das gelungene Spiel belohnen ſoll. Denn man muß nicht vergeſſen, daß ein an die rechte Stelle gelegter Accent, wenn er zu ſtark iſt, wieder ein falſcher wird. Zuweilen wurde man auch, wenn gleich nur ſchwach, an die Böſewichter erinnert, in deren Darſtellung dieſer Schauſpieler hier ſo viele Bewunderer findet, und deren Schärfe und Gräßlichkeit ich immer um Vieles gemildert wünſche. So geſchah es, daß dieſer ſonſt löblichen Zeichnung noch ein gewiſſer Anſtand, eine vornehme, ruhig kalte Haltung fehlten, die dieſer Rolle

ganz unentbehrlich sind, wenn wir die Meinung des Dichters in ihr wiederfinden sollen. Denn Carlos ist in seinen Ausdrücken zwar derb, dem weichen Clavigo gegenüber prosaisch, selbst hart, aber der Ton des feinen, wohlerzogenen Mannes, der mit den Vornehmsten lebt, darf ihm darum nicht fehlen. Als Weltmann, als älterer Mann von Erfahrung, sieht er Alles mit kalter Klugheit; er arbeitet und denkt nur für den Freund, den er, so abgeschlossen er ist, so sehr er die Menschen verachtet, innig liebt: wie viel in dieser Liebe Egoismus oder Herrschsucht sein mag, hat uns der Dichter nicht verrathen, doch sind diese auch nicht einmal nöthig, um den Charakter, so wie er vor uns liegt, zu verstehen. Er geht mit Clavigo ganz redlich zu Werke, er opfert ihm endlich sogar seine Ueberzeugung auf, und verlangt nur, dieser soll entschlossen handeln, er soll wissen, was er eigentlich will. Diese Aussprüche und Forderungen des geraden Menschenverstandes sind es freilich, die so oft im Leben dem verweichlichten Egoismus als Bosheit erscheinen, und es ist eine große Feinheit des Dichters, daß der einfache, derbe Carlos (der freilich in der Welt mit gelaufen ist und auch die halb unerlaubten Mittel nicht scheut) auf den schwankenden Freund gerade so einwirkt, wie in so vielen Schauspielen und Tragödien ein verruchter Bösewicht es thut. In dieser Politik und Weltklugheit thut sich freilich immer jener Fehler hervor, daß sie allzuklug ist, daß sie Schwächen und Empfindungen zu wenig in Rechnung bringt, die sie selber nicht kennt, und darüber auch das wahrhaft Edle der menschlichen Natur mißkennt und übersieht, das sich so oft aus gering geschätzten Schwächen, aus verächtlichen Fehlern plötzlich und wahrhaft tragisch entwickelt. Auch dies hat uns der große Dichter gezeigt, und lieber die Wirklichkeit und Geschichte verletzt, als daß

er ſeinem Schauſpiele einen ungenügenden, untragiſchen Ausgang gegeben hätte.

Clavigo (Herr Karl Devrient) iſt eine der allerſchwerſten Aufgaben der Bühne. Der junge beſcheidene Schauſpieler fühlt es wol ſelbſt, daß er einer Darſtellung, wie das Gedicht ſie fordert, noch nicht gewachſen iſt. Die Weichheit, Geſchmeidigkeit und, im Schwanken der Unbeſtimmtheit, das zarte Liebenswürdige dieſes Weſens habe ich noch nie auf eine genügende Weiſe ausdrücken ſehen. Man ſah, daß ſich der hieſige Darſteller Mühe gab, daß er über ſeine Rolle nachgedacht hatte; aber, wenn ihm auch Manches gelang, wenn man auch an vielen Stellen ein löbliches Beſtreben nicht verkannte, ſo verſagte doch die Hauptſache. Es ſcheint, daß dieſem Manne, den die Natur in vieler Hinſicht begabt hat, das Gefühl mangelt, um dem Dichter folgen zu können. Seinem Tone, der ſtark und voll iſt, fehlt Herzlichkeit, und mit dieſer das Schmiegen und weiche Hindurchwinden durch die mannichfaltigen, ſich widerſprechenden Gefühle. Seine Stimme wechſelt daher mit einer unbedeutenden Nüchternheit und einem plötzlichen, unmotivirten Aufſchreien und falſchen, hohlen Tone und Accent. Er iſt auf dem Wege, ſein gutes Organ zu verderben. Dieſelbe Unſicherheit und Uebertreibung charakteriſirt ſein Geberdenſpiel. Könnte er doch nur etwas von der Sicherheit und Haltung unſers Beaumarchais lernen. Gewaltſame Verdrehungen des Körpers können unmöglich Ausdruck bedeuten, am wenigſten tragiſchen. In den erſten Akten trug den Darſteller noch der Text ſo ziemlich, man fühlte nicht ſo deutlich die Ohnmacht, als im letzten. Den tragiſchen, kühnen Schluß bereitet der Dichter vortrefflich durch den Monolog des Clavigo vor: dieſer führt uns in dieſe neue, nicht erwartete Welt durch eine Fülle von Ge-

fühlen und wunderbar wechſelnden Tönen. Dieſe Scene muß ganz anders, wie die übrige Rolle, geſprochen werden, um der Abſicht zu genügen.

Marie (Madame Schirmer) ward am meiſten verfehlt. Es iſt zu beklagen, daß dieſe verdiente, treffliche Schauſpielerin, die ſo viel leiſten könnte, ſich in der Tragödie einen falſchen, hohlen Ton, eine ſchleppende Monotonie angewöhnt hat, die ſie hier auch auf einen Charakter des bürgerlichen Lebens übertrug. Warum denn nicht „leicht von der Zunge weg", wie Hamlet vorſchreibt? In jeder Scene hörten wir dieſen zu langſamen, feierlichen Ton, und dadurch verlor das Gemälde an Lebendigkeit und Bewegung. Einigemal hob die Darſtellerin einzelne Worte heftig und willkürlich heraus, um eine plötzliche, aber falſche Wirkung hervorzubringen. In allen Künſten gibt es eine falſche Art zu ſtudiren, wenn man Wahrheit und Natur aus den Augen verliert: könnte die begabte Schauſpielerin doch jene frühere Art und Weiſe wiederfinden, die ihr ſo oft verdienten Preis erwarb, ſo würde ihr unverkennbarer Fleiß, ihr fortgeſetztes Beſtreben ſich auf viel dankbarere Weiſe belohnen.

„Marie und Marliese, oder mehr Glück als Verstand", Luſtſpiel in vier Aufzügen.

Dieſes Luſtſpiel hat auf der Dresdener Bühne kein Glück gemacht. Der Verfaſſer hat ſich nicht genannt; doch ſieht man, daß er nicht durchaus Anfänger ſein kann, wenn ihm auch das dramatiſche Feld noch ein unverſuchtes ſein

mag. Es ist nicht zu tadeln, daß er ein älteres, jetzt vergessenes Stück wieder auf die Bühne brachte; denn bei unserer jetzigen Armuth möchte man im Gegentheil dazu aufmuntern, auch ist das, was neu hinzugefügt ist, wie die Figur der Frau von Meerfeld und die Anspielungen auf die modernsten Thorheiten, vielleicht das Beste des Stückes, so wie es jetzt daliegt; aber dennoch erreicht es in Ansehung der dramatischen Anordnung und der komischen Kraft das Original nicht, welches eine Engländerin, Miß Lee, geschrieben hat, und welches sehr beliebt war. Gewiß ist, daß es sich in der theatralischen Wirkung nicht mit der deutschen Bearbeitung dieses Gegenstandes von Schröder vergleichen läßt, welche dieser schon 1782 in Wien spielen ließ, als er damals Mitglied der dortigen Bühne war. Die Einleitung, die Entwicklung der Handlung, die Charaktere und Alles ist dort besser. Es wäre daher zu wünschen gewesen, ein so guter Kopf wie der neue Bearbeiter zu sein scheint, hätte nur die veraltete Sprache etwas erneuert, und die schleppenden Stellen und Scenen abgekürzt. Freilich muß in Betrachtung gezogen werden, daß Schröder, als ächter Schauspieler, immer die Truppe im Auge hatte, für welche er schrieb, daß er seine Erfindungen und Nachahmungen den Kräften seiner Schauspieler, sowie dem Verständniß und der Stimmung seines Publikums anzueignen strebte, und daß er sich, als wahrer Kenner und Meister, nur selten irrte. Der General (bei ihm ein Gouverneur, von St. Croix zurückgekehrt) war seine Rolle, und man kann sich vorstellen, wie seine unnachahmliche Kunst und Wahrheit, da diese Rolle bei ihm das ganze Stück trägt und bindet, zu Lachen und zu Thränen zugleich bewegt hat, da dies eben sein großes Talent war, in humoristischen Charakteren die grellsten Absprünge und Ueber-

gänge so zu contrastiren und zu verschmelzen, daß das Unbegreiflichste und Seltsamste in seinem Spiel auch zugleich das Natürlichste und Verständlichste war, eine Vollendung, die niemals einer seiner Zeitgenossen wieder erreicht hat, und die wir schwerlich jemals auf der Bühne wieder sehen werden.

Was hier wol den meisten Anstoß erregt hat, ist die Magd mit ihrem unrichtigen, platten Sprechen, welche lange für die entführte Tochter gehalten wird. Dergleichen kecke Versuche, die so leicht in die wahre Gemeinheit verfallen, müssen vom Autor mit großer Kunst und Geschicklichkeit, und von den Recitirenden mit Sicherheit, ja ich mag wol sagen, mit edler Feinheit gehandhabt werden. Schrödern kam hierbei Vieles zu Statten, was dem neuen Bearbeiter abgegangen ist. Er fügte dem unerzogenen Mädchen noch einen plattsprechenden Bauerburschen hinzu, der in jene Person verliebt ist. Dadurch wird das Widerwärtige, wenn es durch Mißgriffe entstehen sollte, schon gemildert, indem zwei Figuren daran zu tragen haben. Die Sprache selbst und alle Rohheiten rechtfertigen sich auch mehr durch diese Vertheilung der Albernheit. Was aber vorzüglich zu erwägen, ist, daß damals die berühmte Adamberger, geb. Jaquet, diesen komischen Charakter darstellte, sie, die von Wien vergöttert und von jedem Fremden wegen ihrer Grazie und Natürlichkeit bewundert wurde. Gewiß ist es, daß nur vollendete Schauspieler dergleichen gewagte Schilderungen unternehmen dürfen, die ihrem eigenen Humor, ihrer Gewandtheit und Erfindungskraft, aber auch der Gunst des Publikums unbedingt vertrauen dürfen. Was aber eben so wichtig ist, ist wol, daß Schröder in Wien eine bekannte, längst autorisirte Bauernsprache vorfand, die schon seit vielen Jahren komisch auf der Bühne verarbeitet war, und die mit ihrem Jargon zugleich launig

und witzig ist. Als er nach einigen Jahren dies nämliche Stück auf dem Hamburger Theater gab, fand er es dort in dieser Hinsicht noch bequemer, denn alles Gesinde, die Bauern und zum Theil die Bürger, sprachen ein anderes Deutsch, als die gebildeten Stände, ja es war nichts Seltenes, daß die Herrschaften mit den Dienstboten sich nur im Plattdeutschen verständigten.

Das Stück selbst war gleichsam schon für Holstein und Dänemark berechnet, wohin die Hauptperson, als Gouverneur von St. Croix (einer dänischen Insel in Amerika) zurückkehrt. Jeder Zuschauer verstand den platten Dialekt, und niemals kam der Spaß in Gefahr, eigentlich gemein zu werden. Schon Eckhof spielte vor Jahren den Bauer mit der Erbschaft (nach Marivaux) plattdeutsch, weil er in diesem Dialekte Meister war; späterhin versuchte Brandes ein Stück in dieser Mundart; manche Romane, wie „Sigfried von Lindenberg", lassen sie auch oftmals sprechen und in unseren Tagen hat wiederum ein Hamburger Dichter mit Glück diese Bahn betreten.

In England ist seit lange ein Jargon auf der Bühne gebräuchlich, der Bedienten und Bauern manchmal in den Mund gelegt wird, und den man, genau genommen, nirgend so spricht: doch ist diese Sitte autorisirt, und schon Shakspeare bindet sich nicht genau an den Dialekt von Devonshire, noch einen andern. Irländer und Schotten ist man in England auf dem Theater gewohnt, sie sind gewissermaßen unentbehrlich, aber seit den ältesten Schauspielen prüft man ihre Mundart nicht mit der größten Strenge, sondern ist mit mehr oder minderer Annäherung, auch in der Aussprache selbst, zufrieden. Doch hat die komische Bühne dort immer den Vorzug, daß es kaum einen Einwohner Londons geben kann, der nicht mehrmals Gelegen-

heit gehabt hätte, die Dialekte der Provinz, oder der beiden mit England vereinigten Königreiche zu hören.

Da Paris nicht so wie London mit allen Provinzen des Reichs in Berührung kommt, so hat die französische Bühne von früheſter Zeit einen halb willkürlichen Jargon erfunden und eingeführt, den in lächerlichen Stücken Bürger und Bauern reden. Die Italiener haben bei ähnlichen Veranlaſſungen das Spaniſche durchklingen laſſen, die aber überdies in dem großen Vortheil ſind, die beſtimmt geſchiedenen Dialekte zu beſitzen und großentheils zu kennen, und namentlich den venezianiſchen, bergamiſchen und den von Neapel längſt für ihre Luſtſpiele ausgebildet haben. Bei den Spaniern meldet ſich die galiziſche Mundart hie und da, beſonders bei den Dichtern, die in Madrid leben, weil ſie hier dieſe an den vielen galiziſchen Tagelöhnern kennen lernen. Wir Deutſchen haben uns oft bemüht, die Redeweiſe des Franzoſen mit ſeinen komiſchen Ausdrücken auf der Bühne hören zu laſſen. Es ſcheint alſo wol, daß es in allen Zeiten und bei allen Völkern das Bedürfniß war, die Sprache verderbt und bäueriſch ſich zur Ergötzlichkeit vortragen zu laſſen. Nur ſind wir Deutſchen am übelſten daran, weil ſich unſere Buchſprache ſpäter entwickelt und gebildet hat, weil das Deutſch, welches der Gebildete ſpricht und ſprechen ſoll, in keiner Provinz und in keiner Hauptſtadt, weder in Berlin, Wien, noch Dresden oder München geredet wird, ſondern Jeder, der an dieſen Orten geboren und erzogen wird, wenn er die Kunſt der Rede auch ſchon völlig beſitzt, immer noch zu kämpfen hat, um den Accent nicht hören zu laſſen, der ihm als Märker, Franke, Sachſe oder Oeſterreicher anhängt. Eine platte, ſchon poetiſirte Bauernſprache haben wir gar nicht. Die Salzburgiſche oder Oeſterreichiſche, die ſich am beſten dazu eignen würde,

iſt allen übrigen Provinzen zu fremd, ja wol ganz unverſtändlich. Um ſeinen Dichter nachzuahmen, hat Schlegel in der Ueberſetzung „Heinrich's des Fünften" ſich einen eigenen Dialekt bilden müſſen, um nicht unedel zu werden, oder den Ton und die Harmonie des Gedichtes zu zerſtören: dies ſcheint auch wol, wenn es die Gelegenheit fordert, der einzige Ausweg zu ſein, denn wie ſehr es dem Weſen unſerer Sprache widerſtehe, das Plattdeutſche bei ſolchen Veranlaſſungen zu wählen, beweiſen eben einige Verſuche der Art. Unſer platter Dialekt iſt faſt eine ganz andere Sprache, ſteht dem Hochdeutſchen durch ſeine unbeſtimmte Weichheit völlig entgegen, und iſt außerdem, die Orte abgerechnet, wo man ihn noch hört, den andern Provinzen völlig unverſtändlich. Auch weicht er ſo in den verſchiedenen Gegenden ab, daß der Neumärker ſich kaum mit dem Holſteiner, dieſer wieder ſchwer mit dem Weſtphälinger verſtändigen kann. In ſeiner wahren Richtigkeit wäre alſo keiner dieſer Dialekte, ſchon wegen ſeiner Fremdheit in den übrigen Ländern, zu brauchen. Schröder konnte daher wol in ſeinem Stücke: „Glück beſſert Thorheit", den Hamburgiſchen ſprechen laſſen, weil die Hamburger ihn alle verſtanden. Es kann aber unmöglich die Abſicht ſein, jeder Provinz Deutſchlands eine für ſich beſtehende Literatur oder Bühne zu wünſchen, wenn auch hie und da einzelne geiſtreiche Verſuche, als ſolche, zu loben ſein möchten.

Seit einigen Jahren iſt es beliebt worden, den platten Berliniſchen Dialekt in Stücken anzubringen. Die märkiſche platte Sprache unterſcheidet ſich ſehr von den übrigen Mundarten des nördlichen Deutſchlands, und es wäre zu wünſchen, daß Sprachkenner dieſer bis jetzt vernachläſſigten Mundart ihre Aufmerkſamkeit ſchenkten. In der Neumark hat man engliſche Wörter, wie rather für lieber, eher, und

dergleichen mehr; dieſe Unterſuchungen könnten auch dem Geſchichtforſcher wichtig werden. Lange wurde in Berlin auch ein beſtimmtes Plattdeutſch, wie auf dem Lande, geſprochen, das Hochdeutſch wurde nur ſpät und nach und nach einheimiſch; es konnte ſich aber hier weniger wie irgendwo richtig und geſchmackvoll ausbilden, weil die höheren Stände um dieſelbe Zeit anfingen, ſich mit der franzöſiſchen Sprache vertraut zu machen und ſie völlig, wie es nirgend in Deutſchland ſo ſehr geſchehen iſt, ſich als die ihrige anzueignen. In dieſem Gelüſt wurden ſie noch mehr beſtärkt, als der große Kurfürſt die franzöſiſchen Flüchtlinge in ſeinen Staaten aufnahm, deren viele von allen Ständen in Berlin ihr Unterkommen fanden. Bald galt es unter den Vornehmern für eine Art Schande, deutſch zu verſtehen; es wäre lächerlich geweſen, ſich in der angeborenen Mundart gut ausdrücken zu wollen. Daher hörte man aus dem Munde mancher vornehmen Staatsbeamten die Sprache des geringen Volks mit allen Fehlern und Lächerlichkeiten, und dem gemeinen Manne fehlten die Lehrmeiſter völlig, die ihm als Beiſpiel hätten vorangehen können. Denn aus Gewohnheit und Inſtinkt, nicht durch Belehrung, ſpricht das Volk in andern Provinzen Deutſchlands richtiger.

Da der platte Dialekt, ſowie die engliſche Sprache me für mich und mir gebraucht, und der Berliner, als er die platte Sprache abwerfen wollte, von Niemand den wahren Gebrauch lernte, ſo führte ſich die Verwechſelung des Accuſativ und Dativ bei ihm ſo lächerlich ein, an welcher ſein Ohr noch krankt, obgleich ſich mit der zunehmenden Kultur der höheren Stände auch die Sprache des gemeinen Mannes nach und nach verbeſſert. Beim Pöbel aber haben ſich Redensarten, Metaphern und Ausdrücke gebildet, die man nirgend in dieſer ſcharfen und geiſtreichen

Niederträchtigkeit hört. Dies ist zugleich ein Zusammenfluß und Entstellen aller Redensarten und Worte aus allen möglichen Sprachen, aus gangbaren Romanen und Komödien, mit eigenen überraschenden Erfindungen aufstaffirt, die sich mit jedem Jahre erneuern und daher unerschöpflich sind und nie veralten. — Es ist die Frage, ob es einem Autor erlaubt sein dürfte, wenn wir Theater, wie die Pariser, für alle Bedürfnisse hätten, einmal sich in diesem Felde nachahmend zu versuchen. Schlimm aber ist es, daß seit der Bildung dieser Pöbelsprache auch jeder Berolinismus an diese erinnert, und sich dem Verwerflichen zu nähern scheint, und da überdies in allen diesen Späßen, Schimpfworten und Eigenthümlichkeiten keine naive Gutmüthigkeit, sondern niedrige Bosheit und Entwürdigung vorwaltet, so ist mir der Versuch immer mißlich erschienen, das sogenannte Berlinisch auf irgend eine Weise (wenn es nicht Parodie, und dann nur dem geborenen Berliner verständlich ist) in die Bücherſprache oder auf das Theater zu führen. Dazu kommt, daß es wenige Schriftsteller genau kennen; wenn z. B. unser ungenannter Verfasser die Marliese sagen läßt: „Ei du meine Güte, hätte ich das doch mir gemurken!" so ist dies ganz unwahr: in schlechten Gesellschaften Berlins, die mit Spaß nicht übervoll versehen waren, habe ich diese Entstellung wol als willkürlichen Scherz gehört, aber nie im Munde des Volks.

Wir möchten den geistreichen Verfasser noch auf Einiges aufmerksam machen: wenn er z. B. seinen General in der Freude sagen laßt: „Nun, dann soll sie auf meinem Gute eine Milchkammer haben, wie keine Kaiserin sie hat. Schüsseln, Näpfe und Schalen vom feinsten Krystall, Eimer von Mahagonyholz, ein massiv silbernes Butterfaß laß ich ihr machen"; — so ist dies ganz, wie Görge in den

„beiden Billets" mit Recht spricht, hier aber ein großer Verstoß gegen das Dekorum, wie sich ihn Schröder weder in diesem, noch in irgend einem andern Stücke zu Schulden kommen läßt.

Man muß niemals aus den Augen verlieren, was die Bühne uns in unsern Tagen bedeuten kann, um nicht unbillig zu werden. Da die meisten Theater im Jahr dreihundertmal spielen, manche noch öfter, so wäre es wol die lächerlichste aller Forderungen, eben so viele Kunstwerke auftreten, eben so oft meisterhaft spielen sehen zu wollen. Neben den versuchten Meisterwerken muß sich unsere Bühne an den meisten Abenden in eine anständige und geschmackvolle Unterhaltung verwandeln. Erfindungen, Scherze, Dramen, die den Geist und die Vorfälle des Tages leicht und heiter wiedergeben, ja Possen dürfen nicht mangeln und verschmäht werden. Nur ist die Rede davon, daß diese leichteren Arbeiten geistreich, geschmackvoll, witzig, oder wenigstens anständig sein müssen. Kann man nicht neben den Werken des Théâtre français die unzählbaren heiteren Scherze der Pariser kleineren Theater gleichsam wie ein einziges Lustspiel ansehen, an welchem, in gewissem Sinn, die ganze Nation fortschreibt? Selbst der Geschichtforscher, oder der Beobachter, der das Volk will kennen lernen, wird diesen Gaukeleien nicht unbedingt den Rücken kehren. Aber hier ist der Punkt, wo der Freund des deutschen Theaters so viele Ursachen zu klagen findet. Nicht, daß nicht auch an heiteren Erfindungen oder Nachahmungen manches Löbliche aufträte, sondern daß die groben sinnlichen Eindrücke, die Art, sich täuschen oder hinreißen zu lassen, denen der Gebildete mit Widerwillen aus dem Wege geht, immer mehr überhand zu nehmen drohen. Dahin rechne ich zuvörderst jene Criminalgeschichten, die auch seit einigen Jahren den Beifall

der ſonſt ſo heiteren Pariſer gewinnen, wobei dieſe aber doch den Vortheil genießen, daß ſie jene unangenehmen Produktionen erſt in den Vorſtädten aufſuchen müſſen, wir ſie aber alle auf unſeren ſogenannten Nationaltheatern anſchauen ſollen. Eben ſo verderblich ſind indeß manche jener neueſten Luſtſpiele, die völlig Scenen und Späße ſo niedriger und platter Art enthalten, als ſie kaum in den franzöſiſchen Paraden auftreten dürfen. Rechnet man noch hinzu, was an ſo vielen Orten der Unfug wirkt, der mit zu trefflichen, glänzenden Dekorationen und Kleidern getrieben wird, dazu Geiſter, Pferde und Hunde u. ſ. w., welches ſich bunt auf unſerer Bühne bewegt, und immer nur die Gunſt des Augenblickes haſchen will, (wie Alles das denn auch in London faſt noch ſchlimmer geſchieht): ſo wird man überzeugt, daß, trotz allen Krankheitsanfällen, unſere Bühne denn doch noch eine leidlich geſunde Conſtitution beſitzt, weil ſie ſonſt längſt in Seiltänzerei und Pferdekunſtſtücke völlig würde ausgeartet ſein.

Dieſe Erfahrung und Ueberzeugung muß man ſich dicht vor das Auge halten, um nicht in manchen Zeiten den Muth völlig zu verlieren und die ganze Anſtalt zu den ſchädlichen Verirrungen der Geſellſchaft zu rechnen. Mit dem Entſtehen der Bühnen ſuchte man ſogleich durch ſinnliche Eindrücke ihre Wirkungen zu erhöhen, und Aeſchylus und Sophokles werden deshalb von den Alten geprieſen, daß ſie das Theater geſchmückt und durch Zier vollkommener gemacht haben. So lange Dekoration, Kleidung, Muſik, Tanz, ja Gaukelei nur das Schauſpiel erhöhen, es nicht unterdrücken, ſind alle dieſe Dinge zu loben. Kommt man aber erſt dahin, in einer Tragödie das Schauſpiel blos wegen eines Krönungsmarſches zu beſuchen, kann man ohne Feuerwerke oder Pferdegetrappel, oder ungehörige Ballette

gar nicht mehr fertig werden, so ist die Kunst des Dichters, wie des Schauspielers, völlig abgestorben; beide stehen dann schon als Nieten unter den Gewinnsten dieser Lotterie, und man sollte es dann lieber geradehin versuchen, ohne diesen Umweg die Zuschauer zu entzücken.

Es wird sich ein andermal die Gelegenheit finden, gründlicher in diese Anklage einzugehen. Um auf den Punkt zurückzukommen, von welchem diese Betrachtungen anhoben, so wäre es wol zu wünschen gewesen, der Verfasser jenes Lustspiels nach Schröder hätte einen andern leichten und humoristischen Gegenstand, der früher auf unserer Bühne war, erwählt, und ihn weniger gewaltsam verändert. Man muß freilich nicht vergessen, daß die meisten jener älteren Lustspiele auch die ganze Vortrefflichkeit jener älteren Schauspieler erfordern. Der Versuch, geringe Charaktere als vornehme auftreten und sich auf diese Art verwickeln und ängstigen zu lassen, ist schon oft gemacht, und viel glücklicher, als in dem oben genannten Lustspiele. Der Verfasser des „Postzuges" (Ayrenhof in Wien), den Friedrich II., indem er ihn vorzugsweise in seiner kleinen Schrift über die deutsche Literatur nannte, unverhältnißmäßig bekannt gemacht, und den ich sonst nicht als dramatischen Schriftsteller, am wenigsten als Tragödiendichter rühmen möchte, hat in einem Lustspiele: „Erziehung macht den Menschen" (1785) diese Aufgabe vortrefflich gelöst. Ohne je gemein zu werden gibt die als Bäuerin erzogene Gräfin bei der Veränderung ihres Standes, wie sie nach der Erkennung ihrem Vater gegenübertritt, wie sie sich den Geliebten ausbittet, wie sie Glück und Leiden trägt, unendlich viele Veranlassung, sie und ihre Gutmüthigkeit zu belächeln und zu belachen. Wer noch die treffliche Unzelmann ehemals in Berlin in dieser Rolle sah, wird mir mit Freuden Recht geben: könnte dieser Charakter

nur einigermaßen mit dieſer Wahrheit und Liebenswürdigkeit, der Vater nur in einer Annäherung an Fleck's Manier geſpielt werden, ſo dürfte man mit geringen, jetzt nothwendigen Veränderungen dieſer Komödie die glänzendſte Wirkung verſprechen: ſie wäre dann ein ächtes Beiſpiel jener Unterhaltungsſtücke, von denen ich oben ſprach, die, ohne je zur Poeſie und Literatur gezählt zu werden, dem Gebildeten, wie demjenigen, der nur auf Zeitvertreib ausgeht, auf anmuthige und geiſtvolle Weiſe einige Abendſtunden erheitern könnten.

Houwald's „Fürſt und Bürger".

Es wäre unbillig, mit dem gutmeinenden Dichter zu rechten, ob ſein Drama ein paſſendes Gelegenheitsgedicht ſei. Es hat ſchon manchen trefflichen Dramatiker gegeben, dem doch die Geſchicklichkeit verſagt war, bei Vermählungs-, Geburtstags- oder anderen Feierlichkeiten ſeine Laute mit Glück erklingen zu laſſen, oder gar die Perſonen der Bühne in Beziehungen redend einzuführen. Und warum ſoll ein Schauſpiel, welches nicht zu dieſer oder jener Gelegenheit paßt, nicht dennoch für das Theater vortrefflich, ja vielleicht eben darum um ſo vortrefflicher ſein?

Es ſcheint aber, daß die Bühnen nicht dieſer Meinung ſind, und da der Dichter, wie er in der Vorrede ſagt, es in wenigen Wochen erfunden und vollendet hat, und es ſelbſt eine flüchtige Arbeit nennt, ſo darf man ſich darüber nicht wundern. Wenn es ſchwer iſt, dem Theater zu genügen, ſo wird es vielleicht faſt unmöglich, ſollen Beziehungen auf

eine Feierlichkeit, auf geliebte Fürſtenkinder, auf die Regenten und Bürger eines Staates und ihren Patriotismus das Werk heben und tragen. Wenn der Dichter auf dieſe Wirkungen, die außerhalb ſeines Werkes liegen, gerechnet hat, er darüber nun das eigentliche Drama, Charakter, Verwickelung verſäumt, ihn aber dann jene berechneten enthuſiaſtiſchen Einwirkungen verlaſſen, weil man das Stück, wer weiß aus welcher Urſache, nicht paſſend findet, und er darüber weder Schauſpiel, noch Gelegenheitsdrama geſchrieben haben ſollte: ſo hieße das, ſich zwiſchen zwei Stühle niederſetzen.

Doch ernſthaft geſprochen, ſo muß ſelbſt ein oberflächlicher Blick dem Kundigen ſogleich entdecken, daß dieſer Verſuch für die beſtimmte feierliche Gelegenheit höchſt unpaſſend war. Ein junger Prinz, der ſich vermählen will, und der deshalb inkognito reiſet, um erſt das Land ſeines künftigen Schwiegervaters und deſſen Unterthanen kennen zu lernen, — den wir zuerſt in der Schenke, in Geſellſchaft eines widrigen Wirthes und gemeiner Häſcher erblicken, die ſich, im Namen des Landvoigts und von deſſen Tyrannei geſchützt, Gewaltthätigkeiten erlauben, — dieſer Gegenſtand iſt zu gering und unanſtändig, um nur irgend der Aufgabe zu entſprechen. Die Frage, die hier erörtert und angedeutet werden ſoll, in wiefern der gemißhandelte Unterthan gegen ſeine Obrigkeit Schutz ſuchen, oder ſich ihr widerſetzen dürfe, dieſe in unſern Tagen ſo oft angeſprochene Materie von der non-résistance iſt hier etwas zu oberflächlich und auf die ganz gewöhnliche ſentimentale Art gehandhabt, als daß ſie irgend poetiſch oder politiſch auch nur von fern befriedigen könnte. Der Fürſt endlich, der als ſein Landvoigt auftritt und ſich ſo dem jungen Prinzen, der ſchon im Begriff ſteht, die Vermählung aufzugeben, weil die Unterthanen des Lan-

des gedrückt werden, entgegen stellt, ist mehr darauf bedacht, den reisenden Freiwerber, oder das Parterre zu überraschen, als seiner Würde zu genügen. Dies, und daneben die Episode der Liebenden, ist so ehrbar bürgerlich, so ohne Humor und Ironie aufgefaßt, daß wir eben nur um so ungläubiger lächeln können, um so mehr sich der Dichter die lehrende, feierliche Miene geben und die sentimentale Thräne hervorlocken möchte.

In jenen Tagen, als Iffland und das sogenannte Familiengemälde unsere Bühne gewissermaßen ausschließlich beherrschten, wurde von den Theaterfreunden so oft darüber, und wol nicht mit Unrecht, Klage geführt, daß alle anderen Stände, vorzüglich aber die Fürsten und Herrscher, von dem Theater verbannt wären. Diese sind nun in so manchem Stücke wieder erschienen, aufgeputzt mit schönen Gesinnungen, Reimen, in Trochäen oder selbst Stanzen sprechend, — aber, wenn sie nur den Namen des Fürsten führen, und dabei sich alle jene bürgerlichen Schwächen und Thorheiten erlauben, die wir jetzt an Iffland's und Anderer Versuchen oft so scharf rügen, wenn ihre Gesinnungen, Thaten und Projekte die nämlichen sind, so dächte ich doch, wir kehrten ganz einfach zu jenen verschmähten Hofräthen und Amtleuten zurück, und bestrebten uns nicht, Herrscher und ihre großen Verhältnisse in dasselbe kümmerliche Licht zu versetzen, welches uns schon jene bürgerlichen Verschränkungen und Gruppen zu knapp und sparsam beleuchtet. Es könnte ja wol gar geschehen, daß auf diesem Wege eine etwas boshafte Hermeneutik da Satire fände, wo der Dichter mit reinstem Sinn und nicht ohne Begeisterung nur die edelste und wahrhafte Vaterlands- und Fürstenliebe hätte aussprechen wollen. Denn, wie ich schon öfter angedeutet habe, der dramatische Dichter kann durchaus jenen Fragen und

Forderungen des Verstandes nicht aus dem Wege gehen, auf welche der Lyriker wenig oder gar nicht, und selbst der Erzähler nur bedingte Rücksicht zu nehmen hat. Und je mehr der Verfasser einer Tragödie oder eines Schauspieles jene unerlaßliche Ironie vermeidet, um so mehr wird sie sich dem Leser seines Werkes, oder dem prüfenden Zuschauer aufdrängen.

Könnte es nicht z. B. ein ganz gutes, unterhaltendes Schauspiel geben, wenn statt eines Prinzen etwa ein junger Baron auf diese Weise unter fremdem Namen reisete, um seinen künftigen Schwiegervater und dessen ganze Art und Weise kennen zu lernen? Wenn dieser Schwiegervater, Baron oder Graf, nun ein recht tüchtiger, gediegener Mann wäre, dabei Humorist, der es erfahren, daß der junge, leidenschaftliche Mann, der wol zu Uebereilungen, aber nicht zu richtigen Beobachtungen aufgelegt ist, ihm so auf den Zahn fühlen wolle, und er schon seine Vorkehrungen getroffen hätte, diesem Examen auf eine witzige und überraschende Art zu begegnen? Mir däucht, es wäre dann nicht uneben, wenn der junge Reisende, so gut und liebenswerth er sonst auch sein möchte, mit trefflichen Anlagen, Gutmüthigkeit und dem besten Willen ausgestattet, etwa als einer jener neumodigen Welt- und Staatenverbesserer aufträte, die gerade hitzig und unerfahren genug sind, um treuherzig zu meinen, Alles, was sie nicht begreifen, sei verderblich, und Alles, was sie schlecht finden, müsse sich im Augenblick, wie man eine Hand umdreht, verbessern lassen. Wenn nun unser tugendhafter Reformator auf eine sonderbare Liebesgruppe stieße, die er retten, gegen die Bosheit eines Amtmanns, der seine Gewalt mißbraucht, beschützen wollte. Nun träte ihm der in diesen Amtmann verkleidete Humorist und künftige Schwiegervater entgegen und über-

gäbe ſeiner Einſicht und Kraft jene verwickelte Geſchichte mit aller anſcheinenden Treuherzigkeit, um ſie auszufädeln, die Unterdrückten zu beglücken, die Liebe zu retten und die Tyrannei zu beſtrafen. Der Enthuſiaſt, als Richter, fände nun aber Schwierigkeiten, Knoten, verſchlungene Fäden, und ſo viel Widerſpruch und Mühſeligkeit am Haspel, bei dem er nun angeſtellt iſt, daß er anfinge an ſeiner ſchönen Theorie und an ſeiner eigenen Fähigkeit zu zweifeln. So entſtände hier gleichſam ein Gegenſtück zu des trefflichen Holberg's Meiſterwerke, dem „Politiſchen Kannengießer", deſſen Weisheit auch für unſere Tage noch nicht verloren ſein ſollte. Es wäre nicht unmöglich, daß, nachdem der junge Brauſekopf ſchon aus mißverſtandener Tugendliebe Alles verdorben, er ſich ein Labyrinth erſchaffen, in dem er nicht mehr vor und zurück könnte, es ſich allgemach immer deutlicher ergäbe, daß er die rechtſchaffenſten Leute verfolgt, gemißhandelt und in das Gefängniß geworfen, dagegen Gauner und Schelme in ſeinen großmüthigen Schutz genommen hätte. Auch dergleichen kommt wol vor. Nun wirft er ſich endlich dem verkannten Amtmann in die Arme, und dieſer gibt ſich als wohlmeinender Vater zu erkennen, indem er ihn von allen den läſtigen Geſpinnſten befreiet, die der junge Schwärmer ſich erſt ſo tugendhaft kräftig um Haupt und Sinne geſchlungen hatte.

Dazu ein muthwilliges Mädchen, das den jungen Mann, trotz ſeiner Thorheit, liebt, und ſcheinbar in dieſe einſtimmt, noch ein paar luſtige Figuren dazwiſchen, die die Parodie erhöhen, ſo könnte dieſes Thema, nach meiner Einſicht, ein ganz gutes Luſtſpiel geben. Es würde freilich ein ganz anderes Stück, als das des Verfaſſers, es ſtände dieſem gewiſſermaßen entgegen, es könnte ſchwerlich zu einer Hoffeierlichkeit gebraucht werden, aber es würde vielleicht als

wahres Volksschauspiel auftreten dürfen, das in Lustigkeit, Ironie und heiterm Witz zugleich eine Lehre einschärfte, die wol nicht ganz zu verschmähen ist. Statt aller andern Zurechtweisung dürfte man den meisten Weltumwälzern nur ein ganz kleines, scheinbar unbedeutendes Geschäft an der großen, vielseitigen Staatsmaschine übergeben, und sie würden bald dieselbe Erfahrung des guten Hermann Breme machen, die uns dieser so ergötzlich ausspricht: daß die anscheinende Einsicht so selten die richtige ist.

Der Dichter hat dieses Schauspiel in gereimten Jamben geschrieben, die sich aber keiner Regel unterwerfen, bald länger, bald kürzer sind, bald den Reim unmittelbar, bald nach zwischenliegenden Versen folgen lassen. Da der Verfasser so eilig arbeitete, so ist nicht gleich zu begreifen, warum er zu so vielen anderen Schwierigkeiten noch diese fügte, welche zu überwinden allein schon Zeit und Anstrengung kostet; wenn ihm Reim und Vers nicht etwa haben dichten helfen. Denn es kann wol sein, daß in der so ausgedehnten Unbestimmtheit der Prosa oder den gewöhnlichen Hendekasyllaben sich unsern neueren Dichtern nicht Stützpunkte genug bieten, und ein gewisser Zwang Gedanken herbeiführt, die sich williger in diesem Rahmen (wenn ich so sagen darf) darstellen und einschmiegen, als in jener weiten, unbestimmten Freiheit. Aber der Gewinn ist doch nur scheinbar.

Es gibt vielleicht unter den neuesten Autoren Talente, denen es geradezu am leichtesten würde, in Stanzen oder gar Sonetten ein Schauspiel zu schreiben, weil ihnen die noch festere Form am schnellsten Alles zuführte, was sie könnten zu sagen haben. Das Drama würde aber auf keinen Fall dadurch besser werden. Alle Künstelei ist überhaupt gar nicht so schwer, als sie beim ersten Anblick aus-

ſieht. Die ächte Kunſt, die ſich verbirgt, die den Schein des Zufälligen annimmt, die ganz wie Natur erſcheint, iſt weit ſchwerer zu erreichen. Es iſt dem Verfaſſer nachzuſehen, daß ſeine Verſe leicht und oft nachläſſig ſind, daß ſeine Sprache dem Gegenſtande nur ſelten angemeſſen iſt; bedenken wir die Kürze der Zeit und die Eile der Arbeit, noch dazu die Schwierigkeit der Aufgabe, ſo iſt im Gegentheil Manches zu loben. Aber es iſt auch zu beklagen, daß der Autor nicht einmal wirklich mit Liebe und Anſtrengung das Schauſpiel und ſeine Geſetze ſtudiren, und nachher mit Fleiß ſein Talent ausbilden will.

Als wir unſere Tragödie von den gereimten Alexandrinern frei gemacht hatten, und anfingen, ſie in Proſa zu ſchreiben, glaubten wir einen großen Sieg davon getragen zu haben. Seit Andreas Gryphius war der Alexandriner den Deutſchen zum Trauerſpiele unentbehrlich, und dieſe Versart, die wir den Franzoſen abborgten, hat eine große Fähigkeit, das oratoriſche Pathos auszuſprechen. Da dieſes damals und lange nachher für Tragödie galt, ſo verſuchten ſich alle Dichter mit verſchiedenem Glück in dieſer pomphaften, aber ſehr einförmigen Versweiſe. Als man die Engländer kennen lernte, und in Nachahmung ihrer Abwechſelung einfacheren Ausdruck und verſchiedene Formen des Schauſpiels ſuchte und verſuchte, fühlte man, daß dieſer rhetoriſche Vers nicht mehr zu brauchen ſei, und in der Proſa glaubte man auf lange, da ſie den freieſten Ausdruck, die mannichfaltigſten Perioden, die kürzeſten Reden und die größte Abwechſelung zuläßt, den beſſeren Geſchmack gerettet zu haben. Doch blieb ein Kampf in Deutſchland, nur war die ſchwächere Partei zu ſehr unterdrückt, um ſich geltend machen zu können. Die Anhänger der franzöſiſchen Schule ſahen die damalige Neuerung immer nur als eine Uſur-

pation an, und Manche wagten es, ungeachtet Leſſing und alle Stimmführer gegen ſie waren, in Alexandrinern zu überſetzen oder ſelbſt zu dichten. Das franzöſiſche Ohr iſt an dieſes Maß ſo gewöhnt, daß Tragödie, ja ächtes Luſtſpiel ihm nur mit dieſem vereinbar iſt. Alle galliſchen Kritiker kommen darin überein, daß der fünffüßige Vers nüchtern, komiſch, ſelbſt niedrig laute, daß niemals ein Held ſich in dieſem äußern, niemals Schmerz oder Trauer in dieſem Theilnahme, keine verkannte Tugend in ſolchem gereimten oder ungereimten Maße Hochachtung erwarten dürfe. Der Deutſche und Engländer, Italiener und Spanier verſtehen dieſe Behauptungen nicht, und ſelbſt dieſe ſcheinbare Kleinigkeit weiſet auf einen tief begründeten Unterſchied unter dieſen Nationen hin. Selbſt die Revolution hat den Alexandriner nicht ſtürzen können, er bewies ſich ſtärker, als die meiſten herkömmlichen Einrichtungen, die dem Ungeſtüm nachgeben mußten.

Wenn man aber auch die Alexandriner in Deutſchland ziemlich allgemein fallen ließ, ſo entſtand doch die Meinung, und ließ ſich erſt einzeln und ſtill, nachher lauter und von mehreren Stimmen vernehmen, eine ächte Tragödie müſſe in Verſen geſchrieben ſein. Hatte doch auch Leſſing zu ſeiner letzten Arbeit den Jamben genommen, der zwar nicht muſterhaft gebraucht, aber doch keine Proſa mehr war. Der Mönch von Carmel und einige noch ſchwächere Verſuche gaben ſich für Schauſpiele in Verſen aus, und kündigten nur den wahren Vers an, den wir bald darauf ſo vollendet und ſchön, wie ihn die deutſche Zunge nur austönen kann, in der „Iphigenia“ und im „Taſſo“ vernahmen: dadurch um ſo meiſterhafter, daß Sprache und Vers ſo durchaus dem Gegenſtande aneigneten, daß ſie eins mit ihm wurden. „Don Carlos“, wenn auch einzelne Verſe trefflich ſind,

war doch wie ein Rückschritt anzusehen, weil der Dichter über den Gebrauch der Jamben noch so ungewiß schien. Der Vers des „Wallenstein" und der „Maria Stuart" ist wenigstens ein ganz anderer. Die Prosa behielt auf unserm Theater aber immer noch das Regiment, bis ungefähr seit 1800 durch die letzten Arbeiten Schiller's, durch Schlegel's „Shakspeare" und „Calderon", durch Versuche, das Drama lyrischer zu machen, als man es bis dahin für möglich geachtet, plötzlich der entscheidende Sieg des Verses über die Prosa in allen Gegenden des deutschen Reiches ausgerufen wurde. Doch, was sage ich, des Verses? Vielmehr der Einbruch und die Herrschaft aller Arten von Versen, nicht blos des Jamben, sondern des Trochäen, der gemischten und wechselnden Verse, der Reime und Unreime, der phantasirenden Versmaße, der Stanzen, Espinelen, Romanzen, Canzonen und Lyren, ja Hexameter wollten sich in der römischen Octavia unsers erfindungsreichsten Dichters vernehmen lassen, und Trimeter, auch künstliche Strophen des Chores, Alles hat im buntesten Durcheinander seine Stimme erhoben,

Und die erstaunte Welt erkennt nicht mehr
An ihrer Frucht und Art, wer jeder ist; —

sodaß man sich billig fragen muß, ob es denn keinen dramatischen Vers gebe, und ob seit Aristoteles, der schon den jambischen empfahl und für den natürlichsten hielt, sich die Schauspieldichter aller Nationen geirrt haben, oder ob vielleicht diese bunte Musterkarte, mit allem Spiel der wechselnden Farben, die höchste Aufgabe sei, die sich die neuere Kunst mit Recht zu ihrer Lösung gesetzt habe. Doch man muß billig sein. In den Produkten, welche auf dem Theater Glück gemacht haben, herrscht entweder der Jambe, oder der Trochäe, wenn auch manchmal im bunten Wechsel:

man hat sie nicht vereint, und noch weniger gewagt, eigentliche Prosa dazwischen reden zu lassen. Aber Vers ist einmal Alles, und selbst der „Tagesbefehl" und mehrere andere, denen man es gewiß nicht anmerkt, wenn man es nicht schon vorher weiß.

Die Griechen brauchten neben dem jambischen Trimeter auch andere Sylbenmaße; ihre Tragödien und Lustspiele sind auch in dieser Hinsicht architektonischen Kunstwerken zu vergleichen, oder musikalischen Aufgaben, die sich in vielfachen Tonarten entwickeln und befriedigend schließen. Den prachtvollen, tönenden Trimeter haben wir, bis auf wenige Ausnahmen, nicht angenommen, sondern den zehn- und elffüßigen Jamben, seit wir den veralteten Alexandriner verlassen haben, obgleich Goethe in seiner „Iphigenia" einigemal mit einem chorartigen Versmaß wechselt, um einen Ton des Wunderbaren höher, feierlicher und alterthümlicher erklingen zu lassen.

Die Italiener nahmen schon früh die Hendekasyllaben zu ihren Tragödien, und wechselten oft willkürlich mit kürzeren Versen. Auch Moliere's trefflicher „Amphitryo" ist in freien, wechselnden Reimen geschrieben, welche Manier nach ihm manche Autoren selbst auf ernsthafte Schauspiele haben anwenden wollen. Die größte Mannichfaltigkeit, Vollendung und Bedeutsamkeit der Sylbenmaße zeigen die Werke Calderon's auf, der sich in der Mehrzahl seiner Schauspiele als einen Meister in der musikalischen Composition beweiset. In Cervantes' frühesten Werken kämpft das trochäische Maß noch mit dem jambischen, Lope braucht oft noch elfsylbige Jamben ohne Reime; diese verlieren sich bei seinen Schülern, und finden sich bei Calderon niemals mehr, der nur Stanzen als prachtvolle Beschreibungen, Lyras als leidenschaftliche Ausbrüche oder Naturgemälde, und künstliche Sonette

zu Antitheſen oder geſpitzten Fragen und tiefſinnigen, bizarren Antworten gebraucht. Die Terzine erſcheint nur bei den früheren Dramatikern häufig, nachher ſelten. Uebrigens hat im ſpaniſchen Theater, dem einzigen in Europa, das trochäiſche Maß unbedingt den Sieg davon getragen. Ariſtoteles ſagt, das jambiſche ſei darum das natürlichſte für das Schauſpiel, weil man oft unbewußt in dieſen Verſen ſpreche, ſie ſich alſo der gemeinen Rede am meiſten nähern. Es kann wol ſein, daß dieſer Ausſpruch auch von den modernen Sprachen gilt. Es wird daher gewiß nicht etwas Zufälliges oder Gleichgültiges ſein, welches Verſes ſich der Dichter zu ſeinem Werke bedient; weder eine Rede, noch das ganze Schauſpiel wird noch den nämlichen Charakter haben können, ſo wie er es in trochäiſchen oder jambiſchen Versmaßen ſchreibt. Könnte er dies aber dennoch möglich machen, ſo bewieſe das eben, daß ihm der Ton des Verſes nur etwas Zufälliges, ganz Willkürliches, und daß er ſelbſt ſchwerlich ein Dichter ſei. Für den Kenner braucht es nicht erörtert zu werden, daß das ſpaniſche Schauſpiel niemals dieſe Geſtalt hätte gewinnen können, wenn es ſich, wie das Engliſche, mit dem elfſylbigen Jambus begnügt hätte. Dem Spanier lag das trochäiſche Maß näher, als anderen Völkern; die Romanzen, in denen von Dichtern und Liebhabern Gegenſtände aller Art mit Kunſt oder aus dem Stegreiſe ſchon ſeit alter Zeit geſungen wurden, hatten dieſen Sylbenfall ihrem Ohre längſt einheimiſch gemacht. Als daher die erſten Schauſpieldichter die Proſa verließen, lag es ihnen am nächſten, die Romanze und die Redondillen aufzunehmen: ſo finden wir es auch in der „Rumancia", die aber mit Stanzen und andern jambiſchen Tönen wechſelt. Wie ſchon geſagt, dieſe verloren ſich ſpäterhin immer mehr, und eine reiche Fülle von Pracht und Glanz einer gebildeten

musikalischen Sprache in bedeutsamem Wechsel entzückt uns in Calderon's süß erklingenden Träumen. Darum war das Verfahren Schlegel's, in welchem ihm seitdem Gries und von Malsburg gefolgt sind, das richtige, ihn genau in seinen Formen nachzuahmen, so großen Schwierigkeiten der Uebersetzer auch auf diesem Wege begegnet. In wiefern unsere Bühne die Uebersetzungen gebrauchen kann, mag jetzt nicht erörtert werden. So viel ist aber gewiß, daß kein Bearbeiter leichtes Spiel hat; denn wer darauf ausginge, nur die verschiedenartigen Verse etwa in dramatische Jamben aufzulösen, übrigens aber Bilder und Gedanken ganz so stehen ließe, wie er sie vorfindet, würde uns ein Ungeheuer liefern. Bei jedem ächten Dichter ist die Form, in welcher er sich ausspricht, eines und dasselbe mit seinem Geiste und Wesen.

Viele unserer neueren Bühnendichter aber haben die trochäischen Versmaße nicht in der künstlichen Beschränktheit und musikalischen Vollendung des spanischen Theaters, sondern auf willkürliche, gewissermaßen wild-phantasirende Weise genommen. Wie in Calderon die Symmetrie seiner Werke, die scharfsinnigen Gegensätze, die musikalischen Effekte, die mit den dramatischen immer zusammenfallen, nur Bild und Gegenbild seiner Sprache und abwechselnder künstlichen Verse sind, so ist in den deutschen Versuchen von diesen Kunstabsichten nichts zu entdecken, sondern die Dichter, scheint es, haben sich mehr von dem elegischen Tonfall der Trochäen hinreißen lassen, und haben gefühlt, wie dieser, eben weil er weniger Rede und Gesprächsart hat, leichter deklamatorische Schilderungen, umständliche Darstellung leidenschaftlicher Stimmungen begünstigt, deren isolirte, übertriebene Ausmalung man, wie von undramatischen Tönen überdeckt, weniger durch das getäuschte Ohr klar vernimmt und kritisch unterscheidet.

Das Gefühl gibt es uns, ohne weiteres, daß die aufstrebende jambische Tonweise männlicher und frischer sei: Kritiker und Kenner, vorzüglich aber Dichter, werden auch erfahren haben, daß sie die mannichfaltigsten Wendungen des Gesprächs, die kühnsten Uebergänge in pathetischen Reden, die gewaltsamsten Ausbrüche der Leidenschaften, Unterbrechungen, Pausen und Alles zuläßt, wodurch die theatralische Rede Geberde und das ihr eigenthümliche Leben erhält. Freilich ist das Studium des theatralischen Verses bei uns noch sehr einseitig und mangelhaft betrieben; wir wissen noch nicht, wie viel er sich erlauben darf, wie vielseitig er sich wenden und gebrauchen läßt. Musterhafte Vorbilder, wie die „Iphigenie", „Tasso" oder „Wallenstein", haben viele Nachsprecher hervorgebracht, die diese Töne auf ganz andere Gegenstände übertrugen, wo sie nicht geziemten: andererseits wird der Vers bei uns so entstellt und leichtsinnig gehandhabt, daß man ihn oft eine verkrüppelte Prosa nennen kann.

Auch in diesem Gebiete ist von Shakspeare unendlich zu lernen, der den Vers in jedem Schauspiel, ja in jedem Charakter desselben anders anwendet: er zeichnet sich hierin, wie durch jedes Talent, unter seinen Zeitgenossen aus. Fletcher's Vers ist fließend, aber einförmig, Massinger ist in seiner Weiche noch mehr monoton, und der gelehrte Ben Jonson gedankenreich, aber hart. Marlow und die älteren nähern sich Shakspeare's Art und Weise mehr, aber nur in der musikalischen Schmiegsamkeit, oder dem Pomp seines Verses. Dieser Gegenstand ist auch von den Engländern noch wenig berücksichtigt: unter Karl's des Zweiten Periode vernachlässigte man die Verskunst des Theaters, späterhin sah man mehr auf Correktheit und Eleganz, sodaß in neueren Tagen die Freiheit und Mannichfaltigkeit,

die vielseitige Entwicklung der dramatischen Jamben verloren gegangen ist.

Wir stehen noch am Anfang, und haben noch Vieles zu lernen. Aber auch in diesem Gebiete ist die Künstlichkeit leichter als die Kunst, und wenn sich auch Manches entdecken und ausmachen läßt, so kann man doch den richtigen Gebrauch nicht unmittelbar lehren.

Wie glücklich man den Alexandriner im beschränkten Lustspiele brauchen könne, hat uns schon Goethe in seiner Jugend gezeigt; in dieser Hinsicht, wie in der der Sprache, werden „Die Mitschuldigen" immer als ein Muster für uns dastehen. Müllner hat denselben Vers in seinen Nachspielen mit Geschick angewandt, wenn er gleich bei ihm schwerfälliger, spitzer und auch mehr berechnet ist; welchen Charakter übrigens auch diese kleinen Dramen selbst nicht verleugnen, von denen aber die besseren der glücklichen Einfälle nicht entbehren.

Der ältere Alexandriner war eins der früheſten Versmaße in Europa, vielleicht der früheſte Versuch, sich poetisch auszudrücken, denn noch ist es nicht gelungen, durch Forschung seinen ersten Ursprung zu entdecken. Sei es nun, daß er eine Nachahmung des alten Trimeter vorstellen, oder daß er den lateinischen Hexameter ersetzen sollte, oder (was mir wahrscheinlicher dünkt) daß er die Waffentänze jener tapferen Nationen musikalisch begleitete, und eine originale Erfindung war: unsere alten deutschen Heldenlieder sind großentheils, vor allem die „Nibelungen", in diesem Vetsmaße gedichtet. Die „Nibelungen" zeichnen sich vornehmlich vor vielen anderen epischen Gedichten des Mittelalters durch die größere Länge des vierten Verses aus, sodaß sich das Werk dadurch in Strophen ordnet. Der alte spanische „Cid" (das epische Gedicht, nicht die Romanzen,

welche Herder unter uns bekannt gemacht hat) iſt in dieſen früheren Alexandrinern, ſo die älteſten franzöſiſchen Heldengedichte, und auch in Italien finden wir ſchon im dreizehnten Jahrhunderte dieſen Vers, wo man ihn ſchon damals den Martellianiſchen nannte. Dieſes Sylbenmaß unterſcheidet ſich dadurch, daß es in der Mitte eine weibliche Cäſur hat, dadurch eine Sylbe, aber auch zugleich mehr Freiheit und Mannichfaltigkeit gewinnt. Die franzöſiſchen Tragiker handelten gewiß ihrem Vortheile entgegen, als ſie die männliche Cäſur in die Mitte des Verſes ſtellten, und dadurch jene Einförmigkeit und den Taktſchlag einführten, die zu umgehen und zu verbergen dem Schauſpieler Mühe genug koſten, Sie mochten wol dazu geſtimmt werden, um ſich nur von der Bänkelſängerei zu entfernen, in welche jener ältere Vers geſunken war, und in die er auch ſehr leicht verfallen kann, wie wir in England und Deutſchland Proben an ſo manchen alten Volksgeſchichten ſehen können, die dieſes Sylbenmaß, als ein bequemes, beibehielten. Ich möchte aber überhaupt zweifeln, ob der Alexandriner, auch in der ältern Geſtalt, in der Tragödie zu gebrauchen ſei. Für die Komödie iſt er trefflich, und das hat auf unſerm Theater kürzlich der talentvolle Verfaſſer des witzigen Nachſpiels „Blind und lahm" (Robert) bewieſen: der einzige Verſuch in dieſer Art, der mir bis jetzt vorgekommen iſt. Dieſer Vers verträgt aber noch mehr Freiheit; er läßt in der Mitte einen Daktylus zu, er erlaubt Anapäſten, er gibt die ſonderbarſten und bizarrſten Abwechſelungen. Wie recht hatte alſo Goldoni, ihn in vielen ſeiner Luſtſpiele beizubehalten; ſein leichtes, ſchnelles Talent hat uns in dieſem Maße einige vortreffliche Komödien geliefert. Man muß freilich ſo glücklich geweſen ſein, in Italien einige gute Darſtellungen geſehen zu

haben, um sie ganz würdigen zu können. Gozzi's Spott und Parodie dieses Verses trifft daher nur halb, seine Stärke ist aber auch der dramatische Vers überhaupt nicht, der bei ihm großentheils in Ausrufungen besteht.

Nicht nur dreizehn oder vierzehn Sylben, sondern bis zwanzig geben die alten Italiener diesem Verse, und so finden wir ihn auch bei den Engländern wieder. In einem merkwürdigen alten Schauspiele (1578 gedruckt, wol etwas früher geschrieben), „Promos and Cassandra", tritt die ganze Verskunst jener Tage auf und entwickelt sich bedeutend genug. Diesen Vers, der wegen seiner Länge leicht einen leiernden, matten und niedrigen Ton bekommen kann, nannten die Engländer doggerel verse. Shakspeare hat ihn in den „Irrungen", der „Liebe Mühe" und noch einige Male nicht verschmäht. — Alles kann gut und trefflich sein, wenn es sich dem Gegenstande und dem Geiste des Werkes aneignet. Zu wünschen, oder gar zu gebieten, Alles solle in diesem oder jenem Versmaße gedichtet werden, hieße den freien Geist der Poesie verkennen. Willkür und Verworrenheit folgen freilich auch der verkannten und gemißbrauchten Freiheit, und die Deutschen neigen sich zu dieser literarischen Anarchie, die aber wenigstens nicht schlimmer ist, als der französische abergläubige Pedantismus; vielleicht besser, weil sich aus ihr wol immer wieder die vernünftige Regel entwickeln kann.

Die Holländer nahmen früh den Alexandriner der Franzosen zu ihrer Tragödie und dem übersetzten Lustspiele, aber in ihren Possen oder Schilderungen aus dem gemeinen Leben finde ich die sonderbarste Art eines Verses, der eigentlich Prosa ist und sich nur mit dem vorhergehenden Satze reimt. Beide sind oft von ziemlicher Länge; z. B.:

Ha! ha! Jungfrau, ſind' ich Euch nun endlich zu Haus?
Kommt, kommt, nun ſollt Ihr Geld herausſchießen,
Ehe denn ich noch geh', denn das Warten fängt an mich zu verdrießen:
Kommt! kommt! gebt her.

K.

Wie kamt Ihr in das Haus?

A.

Durch die Thür,
die offen ſtand, trat ich in den Flur.

B.

Die hatt' ich vergeſſen zuzumachen, da ich hereinkam; hört, lieber Freund, kommt wieder in einem Stündchen nur; u. ſ. w.

oder ungefähr auf dieſe Art:

Die ſind nicht zu verachten, im Gegentheil ſehr zu preiſen.

M.

Aber wie ſoll ich das wiſſen?

K.

Auf dem neuen Deich, auf der Warmeſtraße fragt nur nach Jan Klaſens Leuten, das kleinſte Kind wird Euch die weiſen.

Es gibt ein altes, herzlich ſchlechtes Schauſpiel, „Pedro und Ines", ein Originaltrauerſpiel, das ſchon 1771 in Wien gedruckt iſt: der Verfaſſer nennt es Schauſpiel in Verſen, und alle Reden ſind auch versweiſe abgeſetzt. Es iſt aber nicht in den damals noch üblichen Alexandrinern geſchrieben, doch bedeutend lange vor unſern neueren Werken, die die zehn- und elfſylbigen Jamben verſuchten. Eine Rede (und in dieſer Manier iſt das Ganze) lautet z. B. ſo:

Ines.

Ich umarme mit Wolluſt den Erretter!

Pedro.

Noch bin ich es nur halb; ich muß euch ganz erretten!
Laßt uns das Aeußerste wagen; uns nochmals zu den
Füßen des Vaters nahen; flehen, ihn beschwören; ist er
Taub für die Natur; dann laßt uns fliehen; laßt uns dieses
Reich verlassen, wo die Menschlichkeit nicht mehr wohnt! —
Ja, liebste Söhne, ja, angebetete Ines!
Thron, Scepter, Vaterland, Freund, Aeltern und Verwandte
Verlaß' ich gern um euch! Ohne euch scheint mir ein Thron
Eine Wüste, und mit euch eine Wüste ein Thron! —
Er kommt; laßt uns jetzt den letzten Angriff wagen! —
Menschlichkeit! du Mutter, Erhalterin, Wollust der
Sterblichen, komm' und gieß in sein väterliches Herz
Jene gefühlvollen Regungen, den Segenthau,
Der die Erde seligt! — Laßt uns ihm kühn begegnen. U. s. w.

Da so viele junge Theaterdichter durchaus nicht mehr Prosa schreiben wollen, so wäre diese Manier wol die leichteste Auskunft, ihrem Gelüste Genüge zu thun.

„Preciosa", Schauspiel in vier Aufzügen, von P. A. Wolff.

Dieses anmuthige Schauspiel hat ein sonderbares Schicksal gehabt. Indem es auf allen deutschen Bühnen großes Glück macht, und bei öfteren Wiederholungen immer noch die Schauspielhäuser füllt, ist es unseren Kritikern auf der andern Seite so sehr ein Stein des Anstoßes, daß man aus vielen Blättern bittere Recensionen, auch von bedeutenden Stimmen gehört hat, als wenn sich alle guten Köpfe das Wort gegeben hätten, ihren Zorn über diese Produktion auszuschütten.

Es iſt leider nur zu wahr, daß Prunk, Dekoration, Tanz und dergl., was außerhalb des Schauſpiels und ſeiner Kunſt liegt, durch Sinnenreiz, der oft ziemlich plump iſt, das Theater ſelbſt immer mehr vom Theater verdrängen und den recitirenden Künſtler faſt überflüſſig machen; es iſt zu loben, wenn die Einſichtvollen dagegen eifern und zu retten ſuchen, was noch zu retten iſt; auch in die Klage Jener kann man einſtimmen, welche die Delinquentenſtücke, oder jene gräßlichen Werke von der Bühne wieder verbannen möchten, die durch noch ſchlimmeren Reiz viele Gemüther verblendet haben: aber, kann man fragen, ſoll es einem harmloſen, heitern Geiſte nicht erlaubt ſein, auch einmal auf unſchuldige Weiſe die Sinne in Anſpruch zu nehmen? Es iſt nicht nothwendig, daß ein trefflicher Schauſpieler ein großer Dichter ſei; wenn aber Wolff die Luſt an der Deklamation und an Verſen, an leichtem Scherz und Muſik, an jener Stimmung des Publikums, die ſo oft das Blendende dem Tiefern vorzieht, benutzt, und es ihm gelingt, ein liebenswürdiges, leichtes Schauſpiel zu erſchaffen, das uns kein ungeheures Schickſal, keine tiefſinnige Lehre, oder widerwärtige, ſchauderhafte Empfindungen einprägen will, ſo begreife ich nicht, warum wir eine Gabe nicht in dem Sinne annehmen ſollen, in welchem ſie uns geboten wird. Eine tiefe, ernſte Kritik ſcheint mir hier überflüſſig, weil der heitere Scherz die Anmaßung nie mit ſich führt, zu den Werken der Literatur zu gehören, oder das Weſen des Schauſpiels in ein höheres Licht zu rücken, wie ſo manche irre geführte Talente ſich bei uns beſtrebt haben, bei denen es dann allerdings die Pflicht der Kritik iſt, ſie auf die rechte Bahn zurückzuführen.

Iſt es wol das Pferd oder Maulthier, welches erſcheint und den Zorn der Puriſten erregt? Schiller erlaubt ſich

auch dergleichen, und im gedruckten Stücke Wolff's ſehe ich keines erſcheinen, Precioſa wird am Schluß des zweiten Aktes auf einer Trage fortgeführt: das Maulthier iſt alſo ein Zuſatz des Theaters. Und ſähen wir doch nur dort keine anderen Maulthiere!

Ich weiß nicht, ob Deutſchland eine Precioſa beſitzt, die Alles erfüllt, was Dichter und Publikum von ihr fordern dürfen; wo ſie gefunden wird, muß ohne Zweifel dieſes romantiſche Spiel mit einer ſolchen Hauptfigur, mit den Waldtönen, mit Scherz und Spaß und heiterer Entwicklung ein reizendes Ganzes bilden. Die hieſige Darſtellung iſt eben nicht zu tadeln, doch zeigt ſich nur Wiarda (Madame Hartwig) als Künſtlerin ganz im Sinn der Rolle.

Daß ich nicht die trochäiſchen Verſe, die meiſt regellos ſind, oft auch ohne Reim, billige, geht ſchon aus dem vorigen Aufſatze hervor.

Es iſt unbillig, das Drama zu ſtrenge und nahe mit dem Werke des Cervantes zu vergleichen. Ich habe ſchon ſonſt bemerkt, daß es überhaupt eine mißliche Aufgabe ſei, aus einer trefflichen Novelle ein eben ſo treffliches Drama erſchaffen zu wollen. Und dieſe Gitanilla iſt vielleicht die Krone unter den Erzählungen des ſpaniſchen Dichters. Dieſem Zauber der Darſtellung und der Sprache wetteifernd nachzuſpielen, iſt vielleicht ein unerlaubtes, wenn nicht unmögliches Beginnen; ein Luſtſpiel aus dieſer Novelle ſchaffen, iſt nur wie eine annähernde Ueberſetzung, oder als eine Nachahmung von Hörenſagen zu betrachten. Doch wünſchte ich, der Dramatiker hätte ſich in Anſehung der Verhaftung des jungen Zigeuners näher an die Erzählung gehalten; das Stück hätte dadurch an Handlung gewonnen. Es hieße doch wol die Delikateſſe zu weit treiben, wenn die falſche Anklage eines Diebſtahls ein ſo ſchlimmes Licht auf

den jungen Edelmann werfen könnte, daß er dadurch den Augen der Zuschauer unerträglich würde.

Schon zu Shakspeare's Zeiten, oder bald nach ihm, wurde diese Novelle auch auf die Theater von London gebracht. Middleton und Rowley, wie dergleichen oft geschah, vereinigten sich in der Bearbeitung. Es war gleich ein großer Mißgriff, daß diese Autoren (denen, sonderbar genug, diese reiche Novelle nicht genug anzubieten schien) die Zigeunerin in ihrer „Spanish gipsey" mit einer andern Novelle des nämlichen Dichters, „La fuerça de la sangre", verbanden. Etwas stolpernd gehen nun die beiden Geschichten neben und durch einander und werden noch mit anderen Vorfällen und Episoden belastet und gestört. So unbeholfen sich das Machwerk im Anfange ausnimmt, so leidlich geschickt und erfreulich wird es gegen das Ende, doch gehört es augenscheinlich zu den schwächeren Produkten der alten englischen Bühne.

Antonio de Solis, ein Zeitgenosse des Calderon und gepriesener dramatischer Dichter seiner Tage, außerdem als Geschichtschreiber durch „Die Eroberung von Mexico" bei den Spaniern und im Auslande mit Recht berühmt, hat auch in seiner „Gitanilla de Madrid" dieselbe Novelle dramatisch bearbeitet. Sein „Alcaçar del Secreto" ist eigentlich das Schauspiel, weswegen ihn seine Landsleute bewundern, und gewiß steht die „Gitanilla" tief unter diesem sinnreichen Werke. Nicht, daß es nicht auch sinnreich wäre (denn darüber kann man bei den älteren Spaniern nicht leicht Klage führen), es ist vielleicht zu sinnreich, um wahrhaft erfreulich zu sein. Man findet in diesem Stücke nichts als die gewöhnlichen Mißverständnisse der spanischen Bühne, Eifersucht, Verwechselung, ein Hin und Her von Empfindung und Bewegung der Figuren, Alles an den dünnsten

Fäden der Zufälligkeit hangend. Die Zigeuner treten zurück, nur einmal zeigt ſich die Hauptfigur mit einer Zigeunerſprache, und das Ganze ermüdet, ja erzürnt, wenn man aus dieſem verfinſterten Labyrinth an den klaren Himmel der Novelle zurück denkt.

Vielleicht haben Spanier wie Engländer öfter dieſen Gegenſtand benutzt; von dieſen drei Bearbeitungen, die ich kenne, gebe ich unbedingt der deutſchen den Preis. Deswegen wird der wahrhaft beſcheidene Verfaſſer ſich als Poet nicht über Middleton, Rowley oder Solis ſtellen.

„Die Drillinge", von Bonin, nach dem Franzöſiſchen.

Es iſt einer der älteſten Theaterſpäße, Zwillinge, die durch große Aehnlichkeit ihre Bekannten täuſchen und ſich und Andere dadurch in mancherlei Verwicklungen bringen, luſtig und ergötzlich darzuſtellen. Wer kennt nicht des Plautus „Menächmen"? Die Italiener haben ſchon vom Triſſino „I Simillimi", ein Luſtſpiel, ſogar mit Chören. Dieſer Scherz, wenn er ſinnreich benutzt wurde, hat immer allenthalben eine gute Aufnahme gefunden. Die vorliegende deutſche Bearbeitung, die auch bei uns ſchon ziemlich alt iſt und vergeſſen war, hat wahrſcheinlich von allen Verſuchen ähnlicher Art die nüchternſte Seite des Gegenſtandes entdeckt und ausgebildet; nur kann ich nicht entſcheiden, wie viel von dieſer Armuth ſie dem franzöſiſchen Vorgänger mag zu danken haben, und ob dieſer ſich in ſeiner Geſtalt glänzender, oder vielleicht noch unanſehnlicher ausnimmt. — Wenn ich nicht irre, hat Devrient in Berlin

dieſe Komödie nach manchem Jahre wieder geltend gemacht, in welcher er ſich als Meiſter zeigen ſoll. Wenn das geſchieht, ſo verwandelt der Darſteller durch Laune, Witz und Erfindungsgabe das Machwerk des Verfaſſers in ein Gedicht: er wird dann der Poet oder Schöpfer, und in der Luſt vergeſſen und vergeben wir es ſeinem Reichthume, ſich mit der Armuth in Handelsverhältniſſe geſetzt zu haben.

Auch auf der hieſigen Bühne erſchien das Stück mit Glück, und wenn Herr Unzelmann den Liebenden, der unbeholfen genug iſt, etwas oberflächlich gab, ſo ergötzten die beiden anderen Figuren um ſo mehr. Im Luſtſpiele iſt durch ſeinen Abgang eine unerſetzliche Lücke entſtanden, denn, wenn es ihm auch nur ſelten gelang, eine Charakterrolle richtig zu geben, ſo waren dafür ſeine poetiſchen Masken, wie der Diener zweier Herren, dieſe Drillinge, ſeine Scherze in den Opern und in poetiſchen Figuren, die Lebendigkeit, Witz und Laune zuließen, unvergleichlich. Wem ſo Vieles verliehen iſt, der ſollte ſich auch beſchränken können, und Rollen, in denen Anſtand vorherrſchen muß, lieber freiwillig aufgeben, als ſie unwillkürlich jenen komiſchen Masken näher bringen, mit denen ſie ſich auf keine Weiſe vereinigen laſſen.

Dergleichen Rollen, wie dieſe Drillinge, ſind weit gefährlicher für einen jungen Schauſpieler, der ſich für die Tragödie bilden will, als das eigentliche, wahre Luſtſpiel. Das Studium, dieſem zu genügen, kann den Darſtellungen der Tragödie ſchwerlich Eintrag thun; es wird ſie vielmehr fördern, denn der Schauſpieler iſt gezwungen, Wahrheit und Charakter zu ſuchen.

In dieſen albernen Scherzen aber bewegt er ſich in einem weiten, freien Raume von Willkür und Unzuſam-

menhang, und nur der ächten Genialität kann es gelingen, das in Geſtalt zu binden, was eigentlich geſtaltlos iſt. Ein gewiſſer Effekt, das Lachen, muß den ja nicht beſtechen, dem es um ein Höheres, um die Kunſt zu thun iſt, denn dies, ſowie die Thränen, bleiben immer ein verdächtiger Beweis des Gelingens.

Es gibt auch eine Art, dieſe und ähnliche Rollen zu ſpielen, daß man auf gewiſſe Weiſe der Sache genug thun, ſehr ausgezeichnet, berühmt und applaudirt werden, und darum doch noch kein Schauſpieler ſein kann. Dieſer, der wahre Schauſpieler, muß niemals Mittel gebrauchen, die eine gewiſſe unkünſtleriſche Wahrheit erſchaffen wollen. Von der Nachahmung geht die Kunſt aus, ſie muß aber ſogleich das Unſichtbare, Geiſtige hinzufügen, was nirgend äußerlich wahrgenommen wird. Es gibt indeß Talente, die dieſes Höhere nie finden, und daher nicht daran glauben können, in der niederen Sphäre aber ausgezeichnet, geiſtreich und vortrefflich ſind. Täuſchend ahmen ſie nach, was ſie ſehen und hören, Stimme, Gang, Geberde; mit Proteiſcher Wundergeſchicklichkeit verwandeln ſie ſich in unzählige fremde Geſtalten, die lebendig, wirklich ſcheinen, ſo lange ſie von dieſem Element der Nachahmung genährt werden können, die aber, wie weſenloſe Schemen, zuſammenfallen, wenn ſich dieſes ihnen entzieht. Der wahre Schauſpieler ſoll auf dieſe Weiſe niemals ein Proteus ſein wollen, ſo oft man auch dieſen Ausdruck gebraucht hat. Ich ſoll ſeine Perſönlichkeit vergeſſen, ich ſoll getäuſcht werden, aber doch nur ſo, wie es die Kunſt vermag und darf. Mein Bewußtſein der Täuſchung muß bleiben, ſowie vor dem gelungenſten Gemälde des größten Malers, wo ja auch der Genuß aufhören würde, wenn ich je vergeſſen könnte, daß ich vor einem Bilde ſtehe. Gewiß muß der Schauſpieler Stimme,

Geberde, Gang ſeiner Abſicht nach wechſeln, verändern können, alle Töne, alle Bewegungen müſſen ihm zu Gebote ſtehen, aber durch alle täuſchenden Erſcheinungen muß ſeine edle Perſönlichkeit hindurchſchimmern, die Maske, die er annimmt, muß nie zu einem wirklichen Geſpenſte werden.

Der Mime, mit einem Wort, iſt eigentlich ganz etwas Anderes, als der Schauſpieler, oder der Hypokrit. Der erſte ſucht die Wahrheit, der Gegenſtand ſelbſt zu werden, der zweite gibt ſich ihm nur hin, nimmt die Poeſie in ſich auf, oder erhebt das Unbedeutende durch ſeine edle Perſönlichkeit. Bei uns iſt der Ausdruck Mime, der doch nur den Nachahmer bezeichnet, vornehmer, als das Wort Schauſpieler, ſelbſt als Künſtler geworden. Der Engländer zieht richtiger eine Linie zwiſchen dem Player und dem Mime, und es iſt gut, wenn die Gattungen der Kunſt ſich bewußtvoll ſcheiden, weil dadurch doch in etwas die fortſchreitenden Irrthümer gehemmt werden. Der berühmte Foote (deſſen poetiſche Produktionen man eine Zeitlang, beſonders in Deutſchland, weit überſchätzte) war zum Verdruß aller ſeiner Feinde und Freunde ein unvergleichlicher Mime, alle ſeine Komödien ſetzten dieſes Talent in Thätigkeit, er konnte ſeine Stimme, ſeinen Körper mannichfaltig verſtellen, und dennoch war er ein höchſt mittelmäßiger, ja ſchlechter Schauſpieler. Tate Wilkinſon überbot ihn nachher, nachdem er ihm ſeine Künſte abgelernt hatte, und ſtellte den Foote auf des übermüthigen Foote Theater ſelber dar; dieſer konnte Garrick und hundert Andere täuſchend nachahmen, und war auch im eigentlichen Schauſpiel nur wenig zu gebrauchen. Wenn er Garrick lächerlich machte (der ihn nur ein Exotikon nannte), ſo hatte er gewiß zufällige Schwächen und falſche Manieren an dieſem großen Schauſpieler bemerkt, die bis dahin jedem andern Auge unſichtbar geweſen waren, aber es blieb ihm

vielleicht die Herrlichkeit dieſes Talentes, und was daran groß und überirdiſch war, verſchloſſen. Der Schauſpieler Wurm iſt bei uns bekannt genug; diejenigen, die ihn haben belachen können, werden wenigſtens eingeſtehen, daß er ſelten im eigentlichen Luſtſpiel ſeine rechte Stelle fand. Der berühmte Volange, der in den Jahren 1795 und 96 ſeine mimiſchen Künſte in Deutſchland zeigte, war nie ein Schauſpieler, ſelbſt ſein noch größerer Vater nicht, und wer von den Nachahmern hat wol ſeine Grazie und Leichtigkeit nur von fern wieder erreicht? Der „Schauſpieler wider Willen", den er damals zuerſt gab, und den Kotzebue viel ſpäter überſetzte, war die ergötzlichſte Unterhaltung: aber wie mancher höchſt mittelmäßige Komödiant hat nicht ſeitdem auch ganz leidlichen Spaß in dieſem Stücke gemacht, der kaum noch in einigen anderen leichten Rollen auftreten konnte? Der Künſtler ſoll ſich alſo vor dieſem Gelüſte hüten, und nicht die Grenze überſchreiten, die ihm gezogen iſt. Es iſt zu fragen, ob der erfindungsreiche, geniale Devrient in Berlin nicht in dergleichen Studien zu viel gethan hat, welche ihm doch vielleicht die Ausbildung des ächten Schauſpielertalentes, mit dem ihn die Natur ſo reichlich ausgeſtattet hat, etwas verkürzten.

Die „Menächmen" des Regnard, welche Schröder ſchon früh auf die deutſche Bühne brachte, können nur künſtlich dargeſtellt werden, ſie erfordern den wahren Schauſpieler. Die „Irrungen" Shakſpeare's ſind wol das geiſtreichſte Gedicht über dieſen Gegenſtand: Großmann bearbeitete ſie, aber ſie machten kein Glück, doch iſt ſeine Umänderung auch nicht zu loben.

Wenn ich den Mimen auch unter den Schauſpieler ſtelle, ja wenn er mir auch gewiſſermaßen die ächte Kunſt aufzuheben ſcheint, ſo kann ſich doch ein jedes Theater Glück

wünſchen, das ein ſolches Talent beſitzt. In epiſodiſchen, ſchnell vorübergehenden Figuren kann es auch in Kunſtwerken trefflich eingeführt werden, und Shakſpeare hat es nicht verſchmäht, auch für dieſe Eigenthümlichkeit zu dichten. Alles, auf die rechte Art gebraucht, iſt gut.

„Romeo und Julia", von Shakſpeare, nach Schlegel's Ueberſetzung. Brief an Fr. von Raumer in Berlin.

Endlich iſt dieſes Trauerſpiel des großen Dichters auf der Dresdener Bühne gegeben worden. Man hat den gewagten Verſuch gemacht, ſo viel als möglich vom Originale beizubehalten. Ich ſehe Sie ſchon über dieſes „ſo viel als möglich" lächeln, weil ich weiß, daß Sie mit mir übereinſtimmen, jenes alte Sprichwort: „man müſſe aus der Hippokrene in vollen Zügen oder gar nicht trinken" auf den Shakſpeare anzuwenden, den man wahrlich ganz kennen, ganz verſtehen, und alſo unumſchränkt bewundern, oder ihn lieber ignoriren muß: denn jene halbe Kennerſchaft, oder das Naſchen an ſeinen Werken, ſie hie und da billigen, umgeſtalten, aufputzen und mit einigem hinzugefügten Flitterſtaat, nachdem man die Schönheit unter Schminke begraben hat, ſie unſern Bühnen und dem Volke zu geben, hat immer nur zu Unheil geführt. Da ich weiß, daß Sie neben Ihren ernſten Forſchungen nicht dem abgeneigt ſind, was das Leben des Menſchen erheitert, da Sie unſer Theater lieben, wenn es ſich nicht ſelbſt entweiht, ſo hören Sie mir gewiß gern zu, wenn ich Ihnen vom Gelingen oder Mißlingen dieſes gewagten Verſuches etwas erzähle.

Aus mündlichen Gesprächen wissen Sie schon, wie sehr ich jenem ältern Gerüste, welches Shakspeare und seine Zeitgenossen besaßen, vor unserm Theater den Vorzug gebe, ja, daß ich jenes für unsere eigentliche Bühne halte, da es sich doch nun wol endlich entschieden hat, daß wir uns nicht auf die Weise der Franzosen beschränken können und wollen. Die höhere Ausbildung und größere Kunst unserer Dekorationen hat das Uebel nur ärger gemacht, statt ihm abzuhelfen; denn sie wollen keine Verzierungen mehr, sondern sehr häufig selbständige Kunstwerke sein, und die Beschauer geben sich in der Regel auch nur allzu gern der Träumerei hin, die sie erregen, um Dichter und Darsteller darüber zu vergessen. Soll man dem britischen Dichter nun nicht selten seine besten Kräfte rauben, da er in den meisten seiner Werke auf seine Bühne rechnete, da sie fast immer, und mit Recht, eine mitspielende Person bei ihm ist, so muß man in unser Theater hineinbauen, um das wieder herzustellen, was uns völlig mangelt. Da aber die Veränderung der Bühne, die er nur anzudeuten brauchte, bei uns immer eine wirkliche ist, da diese sogenannte Verwandlung Zeit und Bewegung, Hin- und Hergehen erfordert, und wir durch die Landschaftspartie, oder den Saal auf eine Wahrheit und Wirklichkeit hingewiesen werden, an welche der Dichter niemals dachte, so macht dies schon, um den Uebelstand nicht zu arg auffallen zu machen, manchmal eine Aenderung nothwendig. Und so ist das Verhältniß des Theaters und der Zuschauer ein jenen früheren Zeiten ganz entgegengesetztes geworden. Ein neuerer gewöhnlicher Theaterfreund würde, wenn er jene Bühne besuchen könnte, sich nicht fassen können, daß er keine gemalten Blumen und Bäume sähe, wenn die Leute von einem Garten sprächen, bei dem Worte Straße müssen Häuser und

Thürme wirklich erscheinen; dagegen würde einer jener alten Engländer über unsere Barbarei erstaunen, die ein beständiges Einliefern und Wegräumen von Sesseln, Tischen und Schränken nothwendig gemacht hat, und daß der Vorhang zu Zeiten fallen muß, um das Theater erst aufzubauen, wenn Balkon, Stadtmauer und dergleichen erfordert wird. Ich habe schon öfter mit Ihnen darüber gesprochen, daß ich es für möglich halte, ein Medium zu erfinden, eine Bühne zu errichten, die sich architektonisch der ältern der Engländer näherte, ohne daß wir Malerei und Dekoration ganz verbannten, ja es könnte wol so eingerichtet werden, daß diese Täuschungen, an welche wir uns einmal gewöhnt haben, noch magischer und mannichfaltiger, aber auch zugleich zweckmäßiger und mehr bühnengerecht sich darstellten, sodaß sie die Wirkung des Schauspieles erhöhten, statt sie, wie jetzt so oft geschieht, zu schwächen oder zu vernichten. (Je mehr ich die sogenannten Masken des B. Jonson studire, je mehr überzeuge ich mich, daß auch schon damals dergleichen gelungen war; Inigo Jones war gewiß auch in der Theatereinrichtung ein großer Architekt, und die gemeinen Theater konnten seine Erfindungen wol nur deswegen nicht brauchen, weil sie zu kostspielig waren). Dazu müßten aber viele Theater (das hiesige gewiß) wenigstens noch einmal so breit sein, als wir sie gewohnt sind, man müßte die Tiefe, die bei uns Alles verdirbt, und wodurch die Scene eben so unmalerisch, als undramatisch ist, wieder aufgeben, und alle Aufzüge, Bewegungen, das Entfernen und Abgehen, die Bedienten vorzüglich, aus den ersten Seitenflügeln kommen und in diese wieder verschwinden lassen; man müßte also die Sache gerade umkehren, und Alles, so zu sagen, ins Profil ziehen, was sich uns jetzt en face präsentirt. Könnte man nur mit Einem Schauspiele Shakspeare's einen

Versuch in meinem Sinne anstellen, so würden wir erst sehen, wie klar, leicht und scenisch alles das wird, was bei uns auch bei guten Darstellungen noch dunkel und verworren bleibt, oder was wir, dem Lokale zu Gefallen, geradezu auslassen müssen; wir würden uns dann überzeugen, daß sogar ein Garrick oder Schröder nicht völlig hinreicht, um uns ganz die Meinung des Dichters zu enthüllen, und selbst Lust, Schauder und Schreck würden großartiger und sicherer erfolgen, denn, wie gesagt, das Bühnengerüst selbst war beim englischen Dichter ein bedeutender und großer Mitschauspieler, der so viel, wie nur die besten, mitwirkte. Und war es denn beim Sophokles und Aristophanes anders? Wer sich den Schauplatz nicht vergegenwärtigen kann, versteht ihre Meisterwerke nur halb. Hätten wir nur erst eine genügende Beschreibung dieses Theaters. — Die Griechen sowol, wie Shakspeare, würden für unsere Bühne, so wie sie da ist (abgesehen vom Sinn der Nationen), kein einziges ihrer Werke so einrichten, wie wir diese gegenwärtig vor uns haben. Schröder hat so oft gewünscht, eine Tragödie des Sophokles darzustellen. Es wäre, auch mit Weglassung des Chors, eine schwierige Aufgabe gewesen, unser Theater irgend dazu herzustellen.

Außer den Veränderungen der Dekoration zu Gefallen waren mit unserer Liebestragödie noch einige nothwendig, um Beichte, den Priester und dergleichen, was man hier ungern auf dem Theater nennt, zu mildern, oder zu entfernen. Ein unsichtbarer Prior von San Zeno traut die Liebenden, Lorenzo ist ein Eremit, und dergleichen mehr.

Dies Alles hat aber so wenig Einfluß auf das Gedicht gehabt, daß man es kaum bemerkt, auch sieht man wol über die kleinen Widersprüche weg, die daraus hervorgehen, vergibt es selbst dem Einrichter, daß er hie und

dort einen Vers wegzustreichen oder zu ändern vergessen hat, weil jeder hiesige Theaterfreund weiß, warum man geändert hat. Das Wichtigste ist, daß man deshalb eine Scene aus der weimarischen Bearbeitung aufgenommen, weil Julia nicht zur Beichte gehen durfte; nach dem Zorn des Vaters also beruhigt sie die Amme, daß Lorenzo mit Bewilligung der Aeltern kommen werde, um sie zu trösten und daß auch Graf Paris da sei, sie zu besuchen. Paris tritt, etwas gegen Schicklichkeit und Sitte, zu ihr ein, entfernt sich aber schnell, um dem Bruder Lorenzo Platz zu machen. Nun folgt mit diesem die Scene, in welcher Julia den Schlaftrunk empfängt, ganz wieder so, wie im Original. Die Scene mit Paris ist viel kürzer, als in der weimarischen Bearbeitung, und auch noch so fällt sie mit ihren kurzen, zweisinnigen Reden gar wunderbar auf; man fühlt sogleich, daß ein fremder Geist hier waltet. Es ist überhaupt nur einem so großen Dichter, wie jenem, erlaubt und zu vergeben, wenn er das Meisterwerk eines Andern grausam behandelt, wie mit diesem Trauerspiel wirklich geschehen ist, in welchem man vom Original nur wenig wiederfindet, und wo selbst das, was noch da steht, durch die sonderbaren Umänderungen in einem ganz andern Lichte erscheint, und seine wahre Bedeutung verloren hat.

Diese eben genannte ist die vorzüglichste Veränderung, sonst würden Sie, Abkürzungen abgerechnet, zu Ihrer Freude das ganze Original in der herrlichen Sprache Schlegel's sehen und hören. Einige Zusätze in Mercutio's Rolle, dem so Vieles genommen werden mußte, sind unbedeutend, und sollen ihn nur einigermaßen für den Verlust entschädigen: glücklich angebracht, wenn man sie gar nicht bemerkt.

Ueberdenkt man nun, wie viele Schwierigkeiten sich einer solchen Darstellung, die treu sein, die genügen will, ent-

gegenſtemmen, ſieht man, was an Dekorationen, Fenſtern, Erhöhungen u. ſ. w. eingerichtet, wie viele unbeholfene Menſchen, damit dieſe nicht, als die ſtummen Figuren, Alles verderben, künſtlich und mühſam abgerichtet werden müſſen, wie nicht nur das Spiel der Recitirenden, ſondern Maſchinen, Handlanger, Botenläufer, raſch und präcis ineinander greifen müſſen, ſo erſchrickt man, und möchte das Chaos lieber gleich ſich ſelbſt überlaſſen. Um ſo erfreulicher aber iſt es auch, wenn ein ſolcher Verſuch gelingt, und um ſo mehr müſſen wir einem Künſtler, der außerdem noch die wichtigſte Perſon des Stückes darzuſtellen hat, danken, daß ſein unermüdlicher Eifer alle dieſe verworrenen Maſſen in Heiterkeit und vergnügliche Klarheit hervorgerufen hat.

Und gelungen kann man die hieſige Darſtellung, wenn man nur irgend billig ſein will, gewiß nennen. — Alle mechaniſche Anordnung entwickelte ſich deutlich, alle Figuren bewegten ſich verſtändig und abgemeſſen durcheinander, keiner verdrängte oder verdunkelte den andern, nichts blieb unbedeutend oder im Schatten, jedes heitere Wort, der Scherz, die Töne des Gefühls, Zorn und Wuth, Gram und Leid, das ſüße Geſchwätz der Liebe, Alles erklang ſo, wie es beabſichtigt iſt, und ſo ward dieſes wundervolle Gemälde des Dichters in lebhaften Farben ſichtlich vor unſer Auge hingeſtellt, daß unſere alltägliche Bühne an dieſen Abenden wie von einem zauberiſchen Lichte verklärt war, daß wir doch auch einmal das Edle und Große über dieſelben Bretter ſchreiten ſahen, die ſo viel Flaches, Trübes, mitunter Verächtliches tragen und halten müſſen.

Wahrlich, mein Freund, Sie hätten ſich auch hinreißen laſſen. Mir iſt gewiß das Schauſpiel bekannt, wie irgend wem, aber durch die Aufführung ſelbſt hat mein Auge doch noch Manches entdeckt, meinem Sinn iſt Manches in friſche-

rer Kraft aufgegangen, was ich zum Theil überſehen, zum Theil nicht ſo lebendig gefühlt hatte. Und das wird uns auch jedesmal eine Bühnenvorſtellung geben, wenn ſie nicht ganz eine mißrathene iſt. Ich rede hauptſächlich von der zweiten Aufführung, die ſich ſehr von der erſten unterſchied, welche faſt als die letzte Probe anzuſehen war, und Vieles mehr andeutete, als ausführte, wo auch noch hie und da Pauſen und Stockungen entſtanden, und in welcher mir einige der Darſtellenden wie ermüdet ſchienen.

Und es wäre alſo nichts zu wünſchen übrig geblieben? höre ich Sie fragen. — Jede Darſtellung eines ſolchen poetiſchen Werkes wird immer nur eine Annäherung, auch beim beſten Spiele, ſein und bleiben; ſchon Ruhmes genug, wenn das Ganze nicht verdorben und entſtellt iſt, wenn einzelne Theile friſch und lebendig heraustreten. Es iſt ſchwer zu ſagen, wann und wie ein ſo reich ausgeſtattetes Werk, vom Größten bis zum Kleinſten hinab, vollſtändig, wie es ſein muß, aufgeführt wird; es iſt noch die Frage, ob dies ſelbſt Shakſpeare mit ſeiner Geſellſchaft hat machen können: nach ihm möchte ich wol behaupten, wie auch ſchon aus den Bearbeitungen hervorgeht, daß immer dies und jenes, ſelbſt Bedeutendes, gemangelt habe. Der größte Gewinn iſt es gewiß, und am meiſten zu loben, wenn das Ganze in eine reizende, befriedigende Harmonie tritt, und dies iſt hier geſchehen für Jeden, der nicht zu eigenſinnige Forderungen in das Theater mitbringt.

Wird ein Kenner, der eine Oper Mozart's auswendig weiß, wol jemals ganz befriedigt ſein, auch wenn die Ausführung lobenswürdig geweſen iſt? — Wird ihm nicht doch dieſes Tempo ein wenig zu langſam oder ſchleppend, jenes zu ſchnell oder ſtoßend genommen dünken? Hier macht ſich ein Inſtrument um ein Geringes zu laut, dort fällt ein

anderes nicht haſtig und präcis genug ein. Und nun gar die Sänger, ſelbſt die vortrefflichen! Der herrlichen Stimme iſt es nicht immer gegeben, den Sinn der Muſik zu verſtehen. Hier wird jener Kenner das Schmelzende des Ueberganges vermiſſen, dort wird ihm die Kraft gemißbraucht, an jener Stelle die Ironie verfehlt dünken. Und ſo ins Unendliche fort. Und dennoch kann die Ausführung lobenswerth ſein, der Kapellmeiſter einſichtsvoll und die Wirkung des Ganzen ergreifend.

Iſt dies nun ſchon bei muſikaliſchen Darſtellungen der Fall, wo Alles doch weit beſtimmter, weit mehr faßlichen Regeln unterworfen iſt, wo Noten, die genaueſten Bezeichnungen jeden Ton regieren und ihm ſeine gehörige Stelle anweiſen — wie mehr bei der Schauſpielkunſt, die ſo ganz der Willkür preisgegeben, dem Zufall, der Deutung eines jeden Recitirenden anheim geſtellt iſt. Sieht man aber auch hier Anſtrengung, den Wunſch, Genüge zu leiſten und übereinzuſtimmen, iſt Jeder vom Geiſt ſeiner Rolle durchdrungen, ſo muß eine wahre Kritik das Edle dieſes Beſtrebens anerkennen und geſtehen, wo es gelungen iſt. Nur jener träge Hochmuth, jene Nachläſſigkeit, jene verachtende Anmaßung, die auf Dichter und Publikum herabſieht, muß mit Bitterkeit gerügt werden. Man ſah aber in der Aufführung, daß Jeder, bis zum Geringſten hinab, es fühlte, welche Aufgabe ihm geworden ſei, wie er ſich bemühte, dem großen Werke des Dichters, ſo viel er nur vermochte, genug zu thun.

Ich ſprach oben von zu eigenſinnigen Forderungen mancher Zuſchauer. Es gibt ſolche, die man lieber ungereimte nennen ſollte; z. B. die, welche jetzt faſt durch ganz Deutſchland ertönt, daß eine Schauſpielerin, welche junge Rollen ſpielt, auch ſelbſt jung, wenn irgend möglich, nicht älter,

als es das Stück beſagt, ſein müſſe. So möchte man alſo immer die Kinder, ſo wie ſie entwöhnt werden, zu Liebhaberinnen bilden, damit in aller Kraft und nothwendiger langer Uebung eine vierzehnjährige Julia uns bezauberte. Wenn ſie aber auch achtzehn Jahre alt iſt, und man vielleicht dieſe Aenderung vergibt, der Darſtellerin auch wol noch ein paar Jahre in den Kauf gibt, — was heißt denn dieſes thörichte Begehren? Der Zuſchauer ſoll nicht eben ſo, wie Romeo, in Julien verliebt werden; er ſoll die Kunſt ſehen und fühlen, das Gedicht empfinden und verſtehen, nicht aber verlangen (was jetzt wol allenthalben geſchieht), daß die zufällige Perſönlichkeit des weiblichen Weſens ſeiner eigenen Perſönlichkeit zuſage, daß er ſelbſt gereizt werde, und er, ſtatt des Zaubers der Poeſie, in einen Taumel gerathe, der eben nicht poetiſch zu nennen iſt.

Man möchte nur aus den Taufſcheinen das Alter gleich auf dem Komödienzettel anmerken, damit der einſichtsvolle Zuſchauer wüßte, woran er wäre, und ſeine Kritik um ſo ſicherer ausſpräche. Wie denken Engländer und Franzoſen hierin vernünftiger, die ihre Dumesnil und Clairon, die Oldfield, Cibber und viele Andere, vor Allen aber die Siddons auch im hohen Alter mit Freuden in denſelben Rollen ſahen, die ſie bewundert hatten, als jene Frauen noch im Reize der Jugend prangten. Es gibt eine natürliche Grenze, wo die verſtändige Frau es von ſelbſt fühlt, daß ſie nicht mehr muthwillige Mädchen und Liebesſchwärmerinnen darſtellen kann; die Sinne verlangen auch ihr Recht, nur kann man ihnen jenes nicht zugeſtehen, was verwöhnte oder ungebildete Menſchen jetzt als Geſetz gern einführen möchten. Schauſpiele und Tragödien darſtellen iſt eine Kunſt, die dem Menſchen nicht angeboren wird; durch Studium und Uebung nur iſt ſie zu erringen, und wenn junge Anfänger

auch zu Zeiten einen glücklichen Wurf thun, oder die Menge blenden, so kann es ihnen unmöglich überlassen werden, die höchsten Aufgaben so nach Zufall und Glück völlig zu vernichten, oder sich kümmerlich hindurch zu winden.

Ohne Zweifel macht Theater wie Publikum, auch wenn es sich dessen nicht bewußt ist, einen Vorschritt, beide lernen durch die Darstellung eines Werkes von Shakspeare: es ist also nichts Gleichgültiges, ob es gegeben werde oder nicht, ob es gelinge oder breche. Für den Kenner, für den Gebildeten wird es eine Angelegenheit von Bedeutung, der Künstler empfängt auf lange wieder Adel und Weihe, und wenn es also wünschenswerth erschien, diese Tragödie aufzuführen, so konnte unter den Einsichtsvollen auch wol keine Frage mehr sein, von wem die beiden wichtigsten Charaktere gespielt werden müßten. Sie konnten Mängel vorhersehen, aber auch, daß diese nicht die Sache selbst aufhöben. Jüngere konnten vielleicht diesen und jenen Fehler vermeiden, aber die Tragödie selbst mußte dann ohne Zweifel zu Grunde gehen.

Ob wir wirklich in Deutschland eine Julie haben, die mehr leistet, die mehr im Sinne des Dichters spielt, als Madame Schirmer? Ich weiß es nicht, denn ich habe keine von den gerühmten gesehen. Ich weiß nur, daß ich, so sehr ich das Stück kenne, so vielen Eigensinn man mir oft, besonders in Ansehung der Shakspeare'schen Rollen, vorwirft, zufrieden, möcht' ich doch fast sagen, völlig zufrieden war. Diese treffliche Künstlerin entwickelte Mittel, und sprach in Tönen, die mich überraschten, und die ich nicht an ihr kannte. Was vermag diese Frau nicht, wenn sie will, auf welcher viel höheren Stufe stände sie ohne allen Zweifel, wenn sie sich nicht einige Jahre hindurch einem mißverstandenen Studium, einer falschen, dumpfen Sprach-

weiſe und monotonen Deklamation ergeben hätte? In dieſer Rolle waren aber nur wenige Spuren davon, Alles klar, friſch und lebendig, leicht und jugendlich. Man hörte nicht die auswendig gelernte Rede, ſondern die Sprache des Herzens, welche hinreißt und die Schauſpielerin vergeſſen macht. Die erſten Auftritte gab ſie ganz als das kindliche, unbefangene Mädchen, lieblich in der Erſcheinung, welche aber auch ſchon ahnen läßt, daß die Knospe der Sehnſucht wol nur die Gelegenheit abwartet, um mit aller Lebenskraft als Blume aufzubrechen. So ſehen wir ſie auf dem Balle und rührend in der Gartenſcene der Nacht, eine Scene, wie ſie in aller Poeſie nur dies einzige Mal geſchrieben iſt. Einſchmeichelnd, mit ſilbernen Tönen vernahm man das ſüße Liebesgeſchwätz, jede Nüance gefühlt, kein Ausdruck, kein Vers verloren. Die Scenen mit der Amme vortrefflich; ſie fühlte ſo richtig, wie in dieſem Stücke ſich Komödie und Tragödie immer begegnen; ſie war immer jugendlich und heftig, ohne geringe zu werden, gehalten und edel, ohne in jene leere Deklamation zu fallen. Der Abſchied von Romeo wahrhaft zärtlich, ihr Zorn vorher groß gehalten, ohne Uebertreibung kräftig. Mit dem Gefühl ihres Unglücks verändert ſich ihr Weſen; der Geiſt, der zur Beſinnung gekommen iſt, ſpringt plötzlich aus jener kindlichen Naivetät in die größte Beſtimmtheit über; ſie widerſetzt ſich, ſie fleht und klagt, — jenes Amen, das ſo vielſinnig iſt, in dem ſich tauſend Gedanken und Gefühle vereinigen, ſagte ſie der Amme auf eine ſchreckliche Weiſe. Sie lernt nun auch trügen und gegen den Vater falſche Worte ſprechen: das Spiel und die Sprache des Monologs, in welchem ſie den Schlaftrunk nimmt, war meiſterhaft, die Ausführung der Gemälde, die Steigerung vortrefflich, der Schluß erhaben.

Alles dies war Spiel und herrliches Spiel; ich lernte jetzt erst diese Künstlerin kennen und was sie vermag. Maria Stuart ist keine Julia; aber könnte sie denn auch in jenen Charakter nicht Vieles von diesem Leben, dieser Wahrheit und Lieblichkeit übertragen? Es käme doch auf den Versuch an, und an ein so großes Talent darf man auch große Anforderungen machen. Die Thekla liegt noch näher, und kann dieser Frau eigentlich nicht mißlingen, wenn sie das falsche Pathos vermeidet, jene schweren Drucker, jenes Anhalten der Stimme, in welchem der lebendige Ton erstirbt. Was Julia betrifft, so könnte das Erwachen im Grabe noch kindlicher, froher und naiver sein, ganz Lust und Freude, das Leben wieder zu genießen, den Freund zu sehen; der Aufschrei, wie sie Romeo todt findet, ist überflüssig: ihr inneres Leben erlischt so plötzlich, sie ist so bitter getäuscht, so schmerzlich um ihre Hoffnung betrogen, daß die Wirklichkeit nur wie ein wildes Gespenst vor ihr steht. Scheinbar ruhig und kalt, wie es der allergrößte Schmerz immer ist, kann sie endigen. Am meisten verfehlte sie jene Scene, in der sie vom Mönch den Schlaftrunk empfängt: hier vernahm man wieder jenen schweren Ton, der die einzelnen Gedanken zwar richtig absetzt, aber nicht geistig bindet; einen Ton, der weder dem Alter noch der Jugend ziemt oder natürlich ist, sondern eine wahre Theatersprache, die noch dazu nicht angenehm ins Ohr fällt. Aber, wie gesagt, gegen die Vortrefflichkeit des Ganzen sind dies nur schwache Flecken, und der Einsicht und Kunst der Schauspielerin muß es eine Kleinigkeit sein, auch diese zu tilgen und in eben so viele Schönheiten zu verwandeln.

Was nun meine Art und Weise betrifft, so dreist meine Meinung zu sagen, ohne auf die Möglichkeit, anzustoßen,

Rücksicht zu nehmen, so mag ein Anderer meine Rechtfertigung führen: — „Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem, oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen, und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über Alles, er höre gern frei und laut über sich urtheilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als seltener, beurtheilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht werth, daß wir ihn studiren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich selbst über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln."

So weit Lessing in der Dramaturgie. Freilich muß Lob und Tadel unparteiisch sein. Es ist dem Schauspieler unserer Tage eher zu verzeihen, wenn er nach gar keiner Kritik mehr hinhören mag, da in der Regel die stumpfesten Federn zu dieser Art der Schriftstellerei gebraucht werden, wo der Tadel dann nicht aus Einsicht, sondern nur um irgend einem Götzen zu opfern, ausgesprochen wird.

Herr Julius (der Romeo der Tragödie) ist gewiß kein Künstler, der nach jungen, leidenschaftlichen Rollen geizt; er hat lange gezögert, diesen Charakter zu übernehmen, wie er auch nur den „Prinzen von Homburg" spielte, weil eben durchaus Niemand anders für diese Darstellung war. Mit der Art, wie er beide Charaktere gab, jeder in seiner Art außerordentlich schwierig, kann man einverstanden und befriedigt sein; er leistet so viel, daß es eben dadurch erlaubt

iſt, an das zu erinnern, was etwa mangelt. Nicht, als ob der einſichtige Schauſpieler dieſen Mangel nicht ſelber kennte. Er weiß es recht gut, daß ſein Gefühl, ſein feiner Takt, ſeine Theaterſicherheit und ſeine Bildung überhaupt ihn vor allen Uebertreibungen ſicher ſtellen; er wird niemals die Linie des Anſtändigen und Schicklichen überſchreiten, man wird ihm nie vorwerfen können, daß er ſeine Charaktere herabzöge, oder ſie geringer hinſtellte, als es die Abſicht des Dichters iſt. Dieſer Anſtand, der den meiſten neueren Schauſpielern nur zu ſehr fehlt, dieſe gehaltene Männlichkeit, dieſe Feinheit des Gebildeten begleitet ihn nur zuweilen in Leidenſchaft und Rührung hinüber, wo jene Vorzüge zwar nicht erlöſchen, aber doch dem Pathos weichen ſollen, und daher kommt es, daß der Mann, der Hamlet's erſte Vorſchrift ſtets befolgt, zuweilen gegen die zweite des Prinzen anſtößt, und weniger thut, als er ſollte. Mit einem Worte, er iſt oft zu beſonnen, noch gemeſſen und gehalten, wo wir nur das Toben der Leidenſchaft, die Thräne, die rollenden Töne des Zornes hören und ſehen wollen. Soll aber ein Mangel ſein, ſo würde ich dieſen für den kleineren halten; denn mancher Schauſpieler, der wol mehr Kraft und ein ſtärkeres Organ beſitzt, verdirbt durch Unerzogenheit und verletzten Anſtand weit mehr, als er durch jene Anlagen wieder gut machen kann. Was die Darſtellung des Romeo, dieſes ſonderbaren Charakters, betrifft, ſo iſt bei dieſem weit mehr zu loben als einzuwenden, es iſt das Größere erreicht. Der Schluß, der Abſchied, die heftige Scene des zweiten Aktes wurden vortrefflich dargeſtellt. Mit dem auffallenden erſten Theil der Rolle ſchien der Künſtler in einiger Verlegenheit. Shakſpeare gibt allen ſeinen Leidenſchaften der Liebe plötzliche Entſtehung, plötzlichen Ausbruch; allein unterſuchen

wir tiefer, ſo wird dieſes Plötzliche des unbegreiflichen Gefühls immer nur Schein ſein. Das Herz muß ſich ſchon längſt mit Bildern und Vorſtellungen genährt, die Sehnſucht muß ſchon längſt die Seele bemeiſtert haben. So iſt es mit Julien: die Geſpräche der geringen und leichtfertigen Amme ſind wol nicht vergebens geführt, die Sinnlichkeit iſt längſt erwacht, und geſtaltet ſich nun zur edeln und ernſten Leidenſchaft. Alle Kräfte des Geiſtes verlaſſen den Schlummer, und was nur die Liebe Süßes, Liebliches, Großes und Tändelndes, Kindliches und Verzweiflungsvolles ausſprechen kann, hören wir von dieſen begeiſterten Lippen. Das Leben ſelbſt, Tod und Vernichtung erſcheinen ihr, im Verhältniß zu ihrer Liebe, unbedeutend; ſie möchte im Spiel das Leben wegwerfen, ſei es für den Geliebten, oder um ſich ihm treu zu erhalten und ihrem Jammer zu entfliehen. Romeo gegenüber zeigt ſich in der Leidenſchaft weniger erhaben, ſein Gemüth iſt wilder, ſein Feuer raſcher und unbeſonnener, er fordert das Schickſal mehr heraus und trotzt ihm ungeſtüm, als es ihn beim Wort genommen und jene heftige, frevelnde Rede:

Dann thue
Sein Aeußerſtes der Liebeswürger, Tod!

zur Prophezeiung gemacht hat. Romeo's Gemüth iſt viel finſterer, als das der Julia; in der Gartenſcene blüht ſeine Seele licht auf, aber im Glück wie im Unglück iſt er heftig und rauh. Dieſe Männlichkeit, welche ſo leicht die Grenze des Milden und Zarten überſpringt, die ſich und Andere verletzt und in Zorn und Wildheit Maß und Haltung verliert, dieſe iſt es aber auch, die ſo vielfältig im Leben Leidenſchaft erregt und ſelber groß und kräftig empfindet. Die Ueberfülle des Lebens reißt ſich und den geliebten Gegenſtand in den Abgrund, früher oder ſpäter,

auf dieſe oder andere Weiſe; und dieſe Lehre iſt es, die der Mönch dem Uebermüthigen immerdar predigt. Gibt es eine ganz idealiſche Liebe, rein und ohne Beimiſchung des Egoismus, der Sinne oder der Eitelkeit, ohne jene verfinſternde Leidenſchaftlichkeit, die freilich den Glanz des Entzückens wieder um ſo heller anfacht, gibt es eine ſolche ganz heilige, reine, ſtille Flamme, die, durchaus göttlicher Natur, von Jedem, der ſich ihr nahet und ſie wahrnehmen darf, unbedingte Verehrung, ja Anbetung fordern muß: dieſe, wenn ſie wirklich iſt, iſt wol keiner poetiſchen Darſtellung, und am wenigſten der dramatiſchen fähig. Man werfe mir nicht den Taſſo und Goethe ein, dieſe edle Blüte deutſcher Kunſt: auch hier iſt Alles bedingt, die hochgeſtimmte Prinzeſſin durch Krankheit und Leiden: dieſes Gefühl, wie Alles in dieſem Meiſterwerke, iſt zugleich ein Commentar zu Taſſo's „Jeruſalem". Ich weiß es wol, daß die neueſten Zeiten jenes Wunder immerdar haben faſſen, daß ſo viele dichteriſch Geſtimmte es haben malen wollen, daß gerade ſo viele der neueſten Dramen nur zu erfüllt davon ſind: aber Shakſpeare wenigſtens würde in die größte Verlegenheit gekommen ſein, wenn man es ihm zur Aufgabe gemacht hätte, eine ſolche unbedingte Liebe zu ſchildern.

Der erzählende Dichter muß ſchon mehr irdiſchen Stoff, mehr Bedingniſſe hinzufügen, als der lyriſche, obgleich dieſer in jenem leeren Raum, den ſo Viele idealiſch nennen, auch bald mit ermatteten Schwingen niederfallen würde; der Dramatiker muß noch lebendiger, eigenthümlicher und überzeugender ſein. Wer alſo dieſe ſogenannten idealiſchen Liebenden beim Shakſpeare ſucht, der findet ſich getäuſcht, er findet nur Romeo und Julia, Menſchen mit dieſen Vorzügen und Fehlern, die mit ihrer Eigenthümlichkeit unter den gegebenen Umſtänden ſich auf ihre Weiſe entfalten, die

ihrem Charakter gemäß dem Drang der Verhältniſſe widerſtehen und erliegen; daß aber dieſe Charaktere, alle Verhältniſſe und Umgebungen bis in die kleinſten Zufälligkeiten hinab ſo treu, wahr, lebendig aufgeführt ſind, das gibt dieſem Gemälde das Rührende und Hinreißende, das eben löſt auch die Zungen, um dieſe wundervollen Worte über die Liebe auszuſprechen. Denn ſo wenig ein ſolcher Geiſt, wie Shakſpeare, den Täuſchungen und dem Selbſtbetrug geringerer Menſchen unterworfen war, ſo ſchrieb er doch wol alle dieſe Ergüſſe aus vollem Herzen; ja man irrt vielleicht nicht, anzunehmen, daß er ſich ſelbſt darſtellte und Zuſtände malte, welche er damals erlebte. Ehe Romeo Julien findet, iſt ſein Herz ganz mit Zärtlichkeit und Sehnſucht erfüllt; dieſer Kraft der Liebe fehlt ein Gegenſtand, und er trägt ſeine Gefühle mit leidenſchaftlicher Willkür auf ein Weſen über, welches ihn nicht verſteht, und ſeine Empfindungen nicht zu erwidern geſonnen iſt. Dieſe Roſalinde iſt vielleicht nur ſchön und nicht liebenswerth, ſie bedarf vielleicht der Liebe noch nicht, kurz, ſie entfernt den Bewerber, und Romeo verſinkt in eine müßige Träumerei, in ein willkürliches Spiel mit ſeiner Leidenſchaft, von welcher man nicht einmal weiß, ob ſie ſo ernſthaft iſt, als er uns will glauben machen. Seine Melancholie iſt nicht ohne Humor; ja er gefällt ſich darin, dicht an den Wahnſinn zu ſtreifen, und ſeinen Freunden, welche er zugleich vermeidet und aufſucht, theils in jenen ſpielenden Antitheſen, von welchen alle italieniſche Liebesdichter voll ſind, theils in Schilderungen ſeiner Geliebten, oder in Anſpielungen auf Selbſtmord ſeine Gefühle mitzutheilen. Daß dieſer Zuſtand dem Gedichte nothwendig ſei, bedarf kaum einer Erklärung. Hätte Romeo Julien ſchon längſt geliebt, wäre er einer ruhigen Trauer, einer Reſignation in die Zukunft, einer

Ergebung in das Schickſal fähig (wie man ihn wol ſo verändert, und noch Mehrere ihn gewünſcht haben), ſo wäre ſein tragiſches Ende, Alles, was er thut und veranlaßt, durchaus unmöglich. — Für den Schauſpieler iſt dieſe frühere Sinnesart darzuſtellen eine ſehr ſchwierige Aufgabe. Ich hätte hier mehr Ungeſtüm, heftiges Abſpringen von einem Gefühl zum andern gewünſcht, einen Humor, der an den des Hamlet ſtreift.

Manche haben es tadeln wollen, daß der Schluß der Tragödie blos durch einen geringen Zufall herbeigeführt wird. Dieſer Zufall iſt nur ſcheinbar; die Tragödie und das Schickſal ruhen in Juliens, vornehmlich in Romeo's Charakter. Wäre er ruhiger, vorſichtiger, nicht gleich mit dem Gedanken des Selbſtmordes vertraut, ſo wäre er nicht Romeo: er hätte dann erſt geforſcht, ſich unterrichtet, den Pater beſucht, und die Tragödie war unmöglich. Er muß, Julie muß untergehen; dieſe Nothwendigkeit liegt in ihnen ſelbſt. Und daß mit ihnen dieſe Liebesblüte ſo ſchnell erſtirbt, daß ihr ganzes Lebensglück ſich in kurze Stunden einer Sommernacht zuſammen gezogen hat, iſt in der Tragödie das tief Rührende; dies iſt die elegiſche Klage unſerer Sterblichkeit, die aus allen Freuden und aus allem Schönen ertönt. Aber noch in keinem Gedicht ſind Sehnſucht, Liebe, Wolluſt, Zärtlichkeit, und Grab, Tod, Verzweiflung mit allen Schrecken der Verweſung ſo nahe verbunden worden, noch nie haben ſich dieſe Gedanken und Gefühle ſo nachbarlich und ſo unmittelbar berührt, ohne ſich gegenſeitig zu vernichten, als in dieſer einzigen wunderſamſten Schöpfung.

Wie ſehr ein Verbeſſerer irrt, wenn er vor dem Tode des Romeo Julien erwachen läßt, bedarf keiner Erläuterung; und doch iſt Garrick in dieſen großen Fehler gefallen, und

viele Zuſchauer haben dieſer barbariſchen Verſtümmelung ihren Beifall gegeben. Eine ſo gräßliche Situation hebt alle frühere Theilnahme wieder auf, ja führt vielmehr die Rührung bis an die Grenze des Lächerlichen und Abgeſchmackten. Wenn dies keine tragiſche Situation ſein kann, iſt es wol noch weniger eine muſikaliſche; doch iſt in der Oper des Zingarelli dieſe Scene eines der wichtigſten und leidenſchaftlichſten Singſtücke.

Sehr Recht aber hat der Dichter damit, nicht mit dem Tode der Julia ſeine Tragödie zu ſchließen, ſo ſehr unſere moderne Ungeduld dies auch zu fordern ſcheint. Nicht nur die erſchütternde Verſöhnung der beiden alten Feinde und die Rechtfertigung des Mönches macht die Verzögerung nothwendig, ſondern hauptſächlich, daß nun, nach ganz vollendetem Unglück, das Bild des Trauerſpiels, der verklärte Sinn deſſelben in unſere Seele ſteige, die bis dahin ſelbſt zu ſehr erſchüttert, von den Begebenheiten zu ſehr hingeriſſen war, um den innerſten Sinn des Gedichtes, den ſchmerzlichen, aber doch klaren Ueberblick des Ganzen zu gewinnen. — Schiller äußert in ſeiner Vorrede zur „Braut von Meſſina" den mehr als ſonderbaren Gedanken, Shakſpeare's Werke bedürften eigentlich noch eines Chores, nach Art der griechiſchen Tragödie, um ihren völligen Sinn auszuſprechen. Hier, und in allen Shakſpeare'ſchen Tragödien, iſt, ohne jene Form, wenigſtens eben ſo viel, wenn nicht mehr; und es iſt unbegreiflich, wie ein Geiſt, wie der unſeres Dichters, dies nicht ſehen, und von Vorurtheilen ſo ſeinen Blick konnte trüben laſſen.

Mercutio (Herr Hellwig) erſchien friſch und heiter; man fühlte und ergötzte ſich am Lebendigen dieſes Charakters, wenn auch noch etwas von jener poetiſchen Leichtigkeit fehlte, die ihn im Original ſo wunderbar charakteriſirt. Auch in

ihm iſt eine ſolche Ueberfülle von Leben, daß er gleichſam nicht eilig genug ſein kann, es los zu werden. So ſehen wir in der erſten Hälfte des Gedichtes Laune und Luſt, ein mannichfaltiges Daſein ſich fröhlich, ſcherzend und übermüthig bewegen, bis jeden von dieſen Tod oder Unglück ergreift, und ein ungeheurer, entſetzender Schlag endlich alles Mißverſtändniß löſt und in elegiſchen Klagen das Ganze befriedigend ſchließt.

Von jenem Leben, das uns anzog, ergötzte und erſchreckte, iſt Alles bis auf die letzte Spur verſchwunden. Selbſt der ruhige, vernünftige Benvolio erſcheint am Schluß nicht wieder. Es war nur ein nüchterner Einfall eines Engländers, zu ſagen, Shakſpeare hätte den Mercutio umbringen müſſen, um von ihm nicht umgebracht zu werden. Der Dichter hat ihn gerade mit ſo viel Humor, Witz und Eigenthümlichkeit ausgeſtattet, daß wir uns für ihn intereſſiren können; er ſtirbt, weil es der Plan des Werkes ſo erfordert. Daß es dem witzigſten Geiſte nicht ſchwer war, auch einen ähnlichen Charakter bis zum Ende hindurch zu führen, hat er durch ſeinen Benedikt in „Viel Lärm um Nichts" deutlich genug bewieſen.

Tybalt (Herr Pauli) trefflich; ſcharf beſtimmt, ohne ſich je vorzudrängen, jugendlich zornig, ohne Uebertreibung. Er, wie Mercutio und Romeo, das Leben nur wie ein Spiel anſehend, um es im Uebermuthe zu verlieren.

Capulet (Herr Burmeiſter) zu loben. Alles bedacht und empfunden; die Scene des Zorns wurde brav gegeben: nur verlor ſich der Schauſpieler etwas zu ſehr in kleinlichen mimiſchen Ausmalungen.

Die Amme (Mad. Dreviz) iſt wegen der Leichtigkeit zu loben, daß ſie nicht ſcharf accentuirte, wodurch dieſe Rolle leicht unangenehm und anſtößig werden könnte. Nur war

ihr Spiel, wie ihre Sprache, noch etwas zu monoton. Es iſt zu beklagen, daß man dieſer Rolle Vieles von ihrem gemeinen Geſchwätz, ſowie dem Mercutio von ſeinem flüchtigen Witze hat ſtreichen müſſen. Wir ſind nicht mehr unſchuldig und unbefangen genug, um dieſe Scherze nur als Scherze zu hören; unſere Sittlichkeit wird dadurch herausgefordert, und dieſe läßt ſich bei ſolchen und noch ſchwächeren Veranlaſſungen auch niemals träge oder eingeſchlummert finden. Wie ſie in neueren Stücken viel ſchlimmere Sachen applaudirt, ſich erbaut und durch ſie geſtärkt fühlen mag, iſt für denjenigen kein Räthſel, der einſieht, daß wir in dieſer Hinſicht immerdar in einer verkehrten Welt leben. In einer Tragödie, die ſo, wie dieſe, die Liebe ſich zum Thema geſetzt hat, und zwar auf dieſe vielſeitige Weiſe, von dieſem hohen Standpunkte angeſehen, dürfte die entgegengeſetzte Seite, Scherz und Spaß, nicht mangeln, der freilich den empfindſamen Gemüthern immer feindlich erſchienen iſt. Indeſſen fehlt er jetzt, und noch Manches hat unterdrückt werden müſſen. Durch das ganze Stück gehen die Stimmen der jungen Leute oft wie in einem vielſtimmigen Muſikſatze harmoniſch durcheinander, löſen ſich ab, und fließen wieder in, und contraſtiren gegeneinander: Benvolio der ruhige, Tybalt der wilde, Mercutio der witzig-geiſtreiche, Romeo der ſchwärmeriſche, Paris der zarte, gebildete Jüngling, ja man kann auch den Herrſcherton des jungen Prinzen hinzufügen, den ich mir immer jünger gedacht, und auch als ein Gegenbild der übrigen vorgeſtellt habe. — Als Julie im Scheintode auf ihrem Bette liegend gefunden wird, erhebt ſich von vielen Stimmen ein Klage- und Wehgeſchrei: der Vater, die Mutter, der Graf laſſen abwechſelnd ihren Jammer ertönen, im Originale auch am lauteſten die Amme. Dieſe hat man hier ſtumm müſſen auftreten laſſen, um

keine Mißverständniſſe zu veranlaſſen. So rührend der Vater trauert, ſo iſt hier noch nicht das wahre tragiſche Gefühl, weil wir recht gut wiſſen, daß Julie wieder erwachen wird; darum hat der Dichter den Jammer faſt nur in einzelnen Ausrufungen ſich ausſprechen laſſen und in einer gewiſſen Symmetrie, um nicht zu tief zu erſchüttern. Die Mutter iſt darum ſchon gemäßigter, und Paris recitirt nur einige zierliche Phraſen, die gar nicht tragiſcher Ernſt zu ſein brauchen, ſondern nur ſeine Grazie, ſeinen edeln, liebenswürdigen Sinn ausſprechen. Der übertriebene, faſt Alle überſchreiende Jammer der Amme dient recht gut dazu, die Scene nicht eigentlich tragiſch werden zu laſſen; ſie kann komiſch und ſtörend erſcheinen, und dem Dichter war es damit noch nicht genug, ſondern er läßt noch den witzigen Peter auftreten und einen Auftritt allerliebſter Albernheit mit den Muſikanten behaglich ſpielen, um nur die früheren Eindrücke in unſerer Seele wieder zu ſchwächen und ſie für die künftigen, noch mehr erſchütternden durch dieſes Ausruhen, durch dieſe Zerſtreuung fähig zu machen. Um ſo verſtändlicher dann Romeo's heiterer Monolog, um ſo ahnungsvoller und um ſo zerſchmetternder der plötzliche Schlag. Jene komiſche Scene iſt, wie geſagt, weggefallen, ſowie das Wehgeſchrei der Amme, weil die Mehrzahl der Zuſchauer bei einem Werke von Shakſpeare ſich ſchon in einer fremden Welt befindet, mit der ſie ſich erſt nach und nach bekannt machen kann. Wollte man ihr zu viel zumuthen, ſo dürfte ſie ganz das Verſtändniß verlieren. Dergleichen Scenen müſſen auch gerade am meiſterhafteſten geſpielt werden, um nicht ganz läppiſch zu erſcheinen; und wo die Meiſter unter den Nebenfiguren hernehmen? Der Sinn und die Bedeutung des Stückes werden durch dieſe Auslaſſungen freilich geſchwächt.

Der Prinz (Herr Kanow) war eine treffliche Maske, wie ein Portrait jener Tage. Sein Spiel war zu loben, nur war er in der ersten Scene zu undeutlich, was ihm fast immer begegnet, wenn er seine Stimme zu sehr anstrengt. In der letzten Scene war Ton und Geberde sehr gut. In dieser nothwendigen Verlängerung des Stückes muß Alles rasch und bedeutend Schlag auf Schlag erfolgen, kein Stillstand, kein schleppender Ton. Das Wort „rasch" soll eben nicht sagen, daß Alles schnell müsse gesprochen werden; haben langsame und schwere Worte Innigkeit und drücken sie Gefühl aus, so vergißt der Zuschauer, daß sie langsam gesprochen werden. Nur kein Besinnen muß stattfinden, kein Warten auf den Einhelfer.

Bruder Lorenz (Herr Werdy) ist wol nächst den beiden Hauptfiguren die schwerste Aufgabe des Stückes. Der Charakter ist außerordentlich fein, ich möchte sagen, mit Zärtlichkeit behandelt. Ich vermuthe, diese Rolle hat der Dichter für sich selbst geschrieben, denn in ihr entwickeln sich alle Töne, ohne daß sie je in die Höhe der Leidenschaftlichkeit steigt: goldne Worte, theils lehrend, theils sänftigend oder tröstend, endlich erschallen die Seufzer und Klagen des bekümmerten Unglücklichen von diesem frommen Munde. Die Maske des Schauspielers war vortrefflich; sie stellte uns gleich, wie in einem schönen Gemälde, den liebenswürdigen Alten dar, zu welchem seine beiden Beichtkinder, die er wie ein Vater liebt, das unbedingteste Vertrauen hegen. Vortrefflich ward die erste Scene gegeben, nicht minder der Schluß des zweiten Aktes. In der Vermahnung, die den verzweifelten, wilden Romeo zähmt und beruhigt, konnte mehr Majestät, mehr eindringliche Kraft vorherrschen, denn nirgend im ganzen Stücke ist der Greis so im vollkommenen Rechte; die Steigerung der Deklamation gibt dann

auch dem ſtummen Spiel des Jünglings mehr Raum und Gelegenheit. Dieſe Rolle iſt deswegen ſo ſchwer, weil ihr faſt immer lange Reden zugetheilt ſind, die langſam, wie von einem Greiſe und Prieſter, geſprochen werden müſſen. Doch darf dieſes langſame Tempo nicht ſich ſelbſt und die Uebrigen aufhalten und ſtören; es muß alſo immer eine innige Bewegung, eine rührende Theilnahme, eine einfache Erhabenheit der eigenen Ueberzeugung die Mitſpielenden, wie den Zuſchauer, hinreißen. In der ſpäteren Scene, als Julie ihm ihr Unglück klagt, darf er ſelbſt außer Faſſung ſein, und ſein Troſt, wie die Anempfehlung ſeines Mittels, mögen die Spuren von Verzagtheit und Verlegenheit tragen. Denn ſeine eigene Ehre, ſeine Freiheit, Alles ſteht hier mit auf dem Spiele. Der gute Alte hat aus Liebe zu ſeinen jungen Freunden, und in der Abſicht, auch für die Stadt etwas Heilſames auszurichten, ſich in einen Streit begeben, zu welchem ihm ſowol Muth, wie Waffen fehlen. Er hat, wie es den gefühlvollen Planmachern ſo oft geht, auf keinen Widerſtand gerechnet, er hat den glücklichen Erfolg ſo ins Unbeſtimmte hin angenommen und hinausgeſchoben. Nun zeigt ſich dieſer Widerſtreit, der natürlichſte von der Welt, und das Einfachſte wie Räthlichſte wäre es wol, den Aeltern die ſchon geſchloſſene Verbindung zu entdecken, es darauf wagend, welchen Erfolg dieſe Erklärung beim Vater und Fürſten haben würde. Dieſem furchtbaren Vater gegenüber, fällt dies einfachſte Mittel aber weder Julien, noch dem ängſtlichen Mönche ein. Ein künſtliches, gewagtes, abenteuerliches, ja furchtbares muß an die Stelle treten. Dem nahen Zorn eines Menſchen wird dadurch vorgebeugt; aber nun fällt auch das Schickſal der Liebenden dafür gänzlich andern, unbekannten Mächten anheim, die ſich noch weniger berechnen oder bezwingen laſſen! Welche künſtliche

Reden muß der geängſtete Bruder Lorenz beim Scheintode Juliens ertönen laſſen! Hier darf denn auch der Schauſpieler die ganze Rede- und Geberdenkunſt geltend machen. Das verhält ſich freilich im letzten Akte ganz anders mit ihm. Sein ganzes Spiel iſt verloren, ein unermeßliches Elend liegt vor ihm, ein ungeheures Unglück iſt geſchehen, ſeine Liebſten ſind auf die ſchmerzlichſte Weiſe, durch einen Irrthum, den er doch immer zum Theil veranlaßt hat, dahingerafft; ſchon immer furchtſam und ſchüchtern bricht hier ſeine ganze Kraft zuſammen, in ſeinem tiefen Gram und Schreck lebt der Jammer von Romeo und Julie gleichſam noch fort, und in dieſem unausſprechlichen Leiden, in dieſer Troſtloſigkeit ſpricht er zugleich in der Erzählung das Erhabene aus; dadurch eben wird ſein zerſchmettertes Wort wie ein überirdiſches. In dieſen letzten Reden darf man ihn kaum wieder erkennen, denn es iſt ſein eigener Schwanengeſang; der Kummer um ſeine Geliebten, das Bewußtſein, dieſes Schickſal geführt und erlebt zu haben, muß ihn bald tödten. — In dieſen Andeutungen liegt zugleich, was ich etwa noch an der Darſtellung des trefflichen Schauſpielers vermißte.

Um auch noch von dem Coſtume zu ſprechen, ſo war es nicht ängſtlich von Kupfern oder alten Gemälden zuſammengeſucht, aber es war theatraliſch, erfreulich und paſſend. Es half zugleich die Gruppen und Parteien ſondern.

Sie ſehen, mein Freund, wie umſtändlich ich diesmal mit einer Kritik geweſen bin, der ich ſonſt lieber aus dem Wege gehe, weil dieſe allgemeine Anſtrengung, dieſer gute Wille, welcher ein ſeltenes Gelingen und ein harmoniſches Ganzes hervorbrachten, ein aufrichtiges Lob und alle Aufmunterung verdienen. Viele Zuſchauer waren, ſo wie ich, erfreut und hingeriſſen: viele wußten ſich in dieſer fremd-

artigen Welt noch nicht zurecht zu finden. Dieſe werden den Gegenſtand bei öfterer Wiederholung immer lieber gewinnen. Ich wünſche nur, daß den Spielenden dieſelbe Liebe verbleiben möge, damit ſie nicht ermatten. Mir dünkt wenigſtens, die Rolle des „Shylok" abgerechnet, kommen die letzten Vorſtellungen des „Kaufmanns von Venedig" den früheren nicht mehr gleich.

De las Roxas, ein Zeitgenoſſe Calderon's, hat dieſen Gegenſtand unter dem Titel: „Los Vandos de Verona", auf das ſpaniſche Theater gebracht. — Sie würden ſich aber ſehr irren, mein Freund, wenn Sie auch nur noch einen Funken von jener Liebesglut des Engländers wieder zu finden erwarteten.

Streit, Mißhelligkeit, Intrigue und Kampf, Intereſſen, die ſich durchkreuzen; Antitheſen, die mit vielem Scharfſinne, wie in den meiſten ſpaniſchen Schauſpielen jener Zeit, entwickelt ſind.

Sehen Sie doch einmal wieder die Bearbeitung unſers Weiße an, beſonders leſen Sie die merkwürdige Vorrede. Es iſt lehrreich, einen Blick in jene Tage zurück zu thun, und zu ſehen, was ein geachteter und geehrter Autor ſo dreiſt über Shakſpeare in den Tag hinein ſchreiben durfte. Manche, ja Viele denken wol noch ſo; einige ſelbſt laſſen wol dergleichen drucken, nur ſind es nicht diejenigen, die man hört, die irgend eine Stimme bei uns haben. Weiße meint ganz ehrlich, Shakſpeare habe nach einer ſchlechten Ueberſetzung der Novelle gearbeitet, welche die Hauptkataſtrophe, das Erwachen Juliens, indem Romeo noch lebt, vergeſſen habe, und darum ſei dieſer Gedanke (der eigentlich wol jedem Stümper einfallen muß) vom Dramatiker nicht aufgefaßt worden.

Im Franzöſiſchen hat man einige Mal, doch ohne Glück,

die Geſchichte dem Theater geben wollen. Mercier, der ſich als Oppoſition des herkömmlichen Theaters ankündigte, und eine ſchwächliche Sentimentalität, die gewiß noch irriger und kränker als die Tragödie war, für Natur, Wahrheit und Begeiſterung ausgab, hat unter ſeinen larmoyanten Dramen auch einen Romeo, unter dem Titel: „Les Tombeaux de Vérone.“ In der Vorrede heißt es, er habe erſt das Werk des Shakſpeare bearbeiten wollen, aber bald eingeſehen, daß man dieſem großen Dichter ſeine ganze Originalität laſſen müſſe: ihn corrigiren wollen (ſagt er vernünftig genug) heißt, ihn vernichten. Ducis, fährt er fort, hat eine Tragödie daraus gemacht, in welcher mehr die Rache des Montague, als die Liebe Romeo's und Juliens geſchildert wird. — Er rühmt ſich dann, in Benvolio der franzöſiſchen Bühne einen bis dahin unbekannten Charakter gegeben, und eine überraſchende, theatraliſche Entwicklung herbeigeführt zu haben.

Dies machte mich neugierig, das Machwerk zu durchblättern und ich wurde allerdings überraſcht, aber auf eine andere Art; denn das Stück iſt, beſonders in den erſten Akten, eine genaue Nachahmung, faſt Ueberſetzung der Arbeit unſers Weiße, ohne daß es der Franzoſe nöthig gefunden hätte, unſern Landsmann zu nennen. Sein Benvolio iſt freilich ein ganz anderer als der deutſche, ein ſo tugendhafter, ſchwärmeriſcher, erhabener, reiner, überirdiſcher Charakter, daß er ein trefflicher Narr, gegen den Willen des Verfaſſers iſt, und um ſo mehr, weil dieſer vorzügliche Greis wie geckenhaft ſelbſt in die reizende Julie verliebt iſt, was er freilich nur innige Freundſchaft nennt. Gleich in ſeinem erſten Auftreten ſagt er: „Man lebt nur ſo viel, als man liebt. Man iſt nur um ſo viel glücklich, als man das Glück ſeiner Nebengeſchöpfe genießt. — Ich liebte

Romeo mehr, als einen Bruder. Die reine und heilige Freundschaft, die mich euch verbindet, ist ein Band, zu sehr über dies schwache Begreifen der Sterblichen, als daß sie es würdigen könnten; niemals werden sie daran glauben. Ich aber, der ich lieben lernte, danke dem wohlthätigen Wesen, welches in meine Seele die köstliche Empfindsamkeit goß, die mich an alle Menschen fesselt, welche die Liebe unglücklich macht. — (Er hat nämlich, wie bei Weiße, die Vereinigung der Liebenden befördert.) Andere, fährt er fort, werden mich verdammen; aber im Angesichte der Natur, der Gesetze ewigem Muster, werde ich das erfüllt haben, was der Himmel rechtfertigt und gebietet." — Und so faselt er fort, in einem so erhabenen Style, daß diesem Manne, der Alles aus reiner Begeisterung für das Gute thut, fast nichts zu einem ächten Ideale zu gebrechen scheint. — „Was kümmert mich, sagt er später, die vererbte Feindschaft, die Eure Familien trennt? Ist Haß die Gottheit niederer und irdischer Seelen, so ist die Liebe die meinige: ich liebe, hege, vertheidige die geheiligten Wesen, die ihre göttliche Flamme fühlen; ich werde ihr Bruder, ihr Freund, ihr Gefährte; meine thätige Zärtlichkeit folgt, beobachtet sie und ruht, wie die Natur, nicht eher, bis ich ihre gegenseitige Verzückung gesehen habe." — Nachher sagt er selbst, Julie könne seine Empfindung nicht ganz verstehen und würdigen, vierzig Jahre früher würde er sich um ihre Hand beworben haben: „Ich habe Eure Entzückungen gefühlt; ich wag' es zu sagen, ich war glücklicher, als Ihr; die Thränen, die Ihr am Busen der Wonne weintet, sind nicht seliger, als die meinigen gewesen."

Sie müssen aber nicht glauben, daß diese Tollheiten so in der Kürze sich aussprechen; der Autor ist unermüdlich, diesem abgeschmackten Charakter erhabene Phrasen und Ge-

fühle seines Glücks in den Mund zu legen. Er ist es denn auch, der Romeo kommen läßt, ihn beim Grabe am Selbstmord verhindert, die beiden feindlichen Familien, die sich dort bekämpfen wollen, durch seine majestätische Redekunst versöhnt und Alles glücklich zur allgemeinen Zufriedenheit zu Ende führt. Sie sehen, diese Entwicklung ist seine Erfindung; aber es ist nirgend zu seinem Vortheil, wo er von seinem deutschen Vorbilde abweicht.

Wäre ich nicht schon so umständlich gewesen, und könnte man sich nicht geistreicher unterhalten, so wäre ich wol in die Versuchung gekommen, Ihnen mehr aus dieser französischen Thorheit mitzutheilen (die am Ende doch so recht erfüllt, was Viele von einem guten Schauspiele verlangen), um, wie es ehemals Sitte war, jedes ernste Schauspiel mit einer Posse zu beschließen. Doch ich breche ab und bin — u. s. w.

Nachschrift. Sie sehen, mein Freund, ich spreche in diesem Aufsatze, wie in allen vorigen, immer in der ersten Person, und ich hoffe, Sie und kein Verständiger werden es mir so auslegen wollen, als ahmte ich die spanische erhabene Unterschrift: Yo el Rey, dadurch nach. Ließe sich doch auch noch darüber streiten, ob die Art deutscher Souveraine: Wir, von Gottes Gnaden, — oder die päpstliche die bescheidenere sei. Davon kann bei allen Sitten und Gebräuchen überhaupt nicht die Rede sein. Aber es ist mir seit Jahren sonderbar aufgefallen, daß unsere Recensenten (um von großen Gegenständen auf kleinere zu kommen) endlich doch durch das ewige Necken, Scherzen und Satirisiren so unzähliger geistreicher, wie geistloser Gegner sich haben einschüchtern lassen, und in den Literaturzeitungen fast allenthalben das angefochtene Wir aufgeben.

Sehr zu ihrem Nachtheil, wie es mir vorkommt, ja auch zum Nachtheil der wahren Bescheidenheit, die doch dadurch errungen werden soll. Es braucht ja kaum daran erinnert zu werden, daß bei einem Institut, an welchem viele ungenannte Mitarbeiter angestellt sind, Jeder, indem er anonym bleibt, im Namen des Instituts, im Namen aller seiner Collegen spricht, als wenn sie mit ihm einverstanden wären. Der Redakteur prüft und billigt ja auch jeden Aufsatz, und wenigstens sind also jedesmal zwei einig, die sich doch wol mit Recht wir nennen dürfen. Da die Recensenten so oft gegen das Neue, Paradoxe, Originelle kämpfen, das Mittelmäßige hingegen, sei es aus Ueberzeugung, sei es aus Rücksichten, loben müssen, so hat unter allen Machthabern schwerlich Jemand mit mehr Recht sich Wir nennen dürfen, als ein solcher deutscher Recensent, der sich mit dem ruhigsten Gewissen am Abend mit der Ueberzeugung niederlegen konnte, er habe im Namen von Tausend seiner Landsleute gesprochen, wenn er etwa sagte: Wir sind weit entfernt, dieses und jenes einzusehen, oder zu billigen: — wogegen sich jetzt die Phrase nur schwach ausnimmt, wenn es heißt: Recensent gesteht, nicht zu begreifen u. s. w.

Viel sonderbarer aber ist es, wenn in Blättern, in denen die Beurtheiler sich nennen, und nur als Individuen auftreten wollen, fast Jeder seit einigen Jahren mit einer sonderbaren Aengstlichkeit, wie die Kinder, das Ich vermeidet, und sich lieber in den sonderbarsten Krümmungen dehnt und windet, um diesem kurzen Laut, diesen beiden Buchstaben aus dem Wege zu gehen. Selbst in Büchern findet man schon den Ausdruck: „Schreiber dieses;" — oder: „Schreiber dieser Zeilen;" — ein weitschweifiges, aufgedunsenes Ich, welches uns wieder einem steifen, ungelenken

Kanzleistyl zuführt, dem wir doch mit Glück entronnen waren. In Tagesblättern heißt es immerdar: „Endesgenannter sagt aus" — „Berichterstatter dieses." —

Werden wir doch auch bald in philosophischen Schriften lesen: „Denker dieses Gedankens nimmt sich heraus ꝛc." — „Erfinder dieser Vorstellung will hiemit gesagt haben ꝛc." — Oder warum nicht, wenn diese Bescheidenheit doch eine ausgemachte Tugend ist, wie es bei der allgemeinen Nachahmung scheint, in beschreibenden Gedichten:

„Dichter dieser Zeilen ging zum nahen Wald."

Man nimmt sich aber doch schon wieder viel heraus, wenn man sich Dichter nennt, und man sage also etwa: „Der Sänger dieses schwachen Versuches trat in den Hain ꝛc." — „Der Jüngling, dessen Wunsch es ist, künftig einmal als Dichter genannt zu werden, wandelte zu den Cypressen ꝛc."

Es hat kein Ende mit diesen Umschreibungen. Und vielleicht greift dieser Barbarismus so um sich, daß bald unterrichtete Setzer das Ich, wo es sich findet, in diesen schleppenden Umschweif verwandeln, sowie sie schon die oft ganz nothwendigen s des Manuskriptes nicht mehr berücksichtigen, und mir meine Ahndung immer in Ahnung umdrucken, obgleich ich diesen Unterschied nicht anerkenne.

Wenn ich Lessing und seine Zeitgenossen aufschlage, finde ich von dieser seltsamen Affektation keine Spur. Die Bescheidenheit muß im Innern, im Herzen sein, und ein kurzes Ich ist das bescheidenste, natürlichste, einfachste, wenn ich eine Meinung denkenden Lesern zur Prüfung vorlege.

„Der Bräutigam von Mexiko", Luſtſpiel in fünf Aufzügen, von Clauren.

— — Das war freilich ein Abfall! murrte der verdrüßliche Kritikus vor ſich hin: — ungefähr wie aus dem heißen ruſſiſchen Bade in den Schnee! Nur, daß ein ſolcher nicht ſtärkt, wie jener Contraſt es thun ſoll, ſondern die Nerven und den Geiſt lähmt. Vom „Romeo" zu dieſem „Bräutigam!" Wenn jene Tragödie von einem verklärten Geiſte herrührt, der ſich herabläßt, den Sterblichen ſein Weſen zu offenbaren, ſo möchte dieſes Luſtſpiel im Verhältniß ungefähr von dem Denker verfertigt ſein, welcher der Amme den Fächer nachträgt. Und doch hat auch dieſer Peter Geiſt und Scherz erlebt, und die gute und beſte Geſellſchaft wenigſtens aus der Ferne geſehen.

So traf den Murrenden ein Freund, der nur immer der Kosmopolitiſche genannt wurde, aus Scherz, weil er Alles in der Welt, das Nahe, wie das Ferne, das Große, wie das Kleine, gleich ruhig, und keines mit einem vorherrſchenden Intereſſe betrachtete. Dieſer Freund begriff unter allen unbegreiflichen Dingen das am wenigſten, wie man ſich irgend etwas, das uns nicht perſönlich berührt, zu Gemüthe ziehen könne, irgend ein fremdes Unglück, die Leiden des Vaterlandes, oder gar einen Mißwachs in der Gelehrſamkeit, ein verfehltes Kunſtwerk, eine Albernheit, die die Gunſt der Menge gewinnt, u. dergl. Natürlich war er in fortwährendem Streit mit dem Verdrüßlichen, der ſich dergleichen in manchen Stunden nur zu ſehr zu Herzen nahm.

Warum, fing er auch heut an, ſoll dergleichen nicht

gelten, den Moment auszufüllen, wie so manches Schlechte; was den Haufen ergötzt und unterhalten hat? Alles bewegt sich im Zirkel. Das Vortreffliche in Kunst und Wissenschaft erschöpft sich, die Menge ermüdet daran am ersten, das Geringe, Gemeine, Thörichte, was eine Zeitlang wie vergessen war, erhebt sein Haupt und athmet wieder, es schaut um sich, ergreift nach und nach Besitz, macht sich Platz, verdrängt, was ihm im Wege steht, und herrscht. Auch dieses Zustandes, auch der Freude am Nichtigen werden die Menschen wieder satt, und ohne alles Zuthun von Euch Kritikern, ganz von selbst macht das Edle, Große und Erhabne einmal wieder Glück. Und den Trost müssen Sie doch wenigstens aus Ihrem heutigen Kunstgenuß geschöpft haben, daß wir nun zum Keller die allerletzte Stufe hinabgestiegen sind; es gibt keine tiefere, also müssen wir ja, der Veränderung wegen, von selbst wieder höher hinauf.

Das ist wahr, erwiderte der Zürnende: der Autor kann, wie Prinz Heinrich, sagen: „Ich habe den allertiefsten Ton der Leutseligkeit angegeben." I have sounded the very base string of humility. Denken aber hätten wir es doch nicht können, daß es einmal so kommen würde.

Nicht? — Ei, warum nicht, wer A gesagt hat, muß auch B sagen. Ein altes Sprichwort!

B! Mag's sein, der nächste Buchstabe des Alphabets, — aber so bald ins Z zu gerathen! Warum denn nicht die Sache mit mehr Oekonomie getrieben? Dazu hätten ja unsere Enkel noch Zeit gehabt. Hören Sie gefällig einige Erinnerungen an.

So viel Sie wollen, seien es nun Erinnerungen früherer Tage, oder Admonitionen. Nur nicht jenen menschenfeindlichen Zorn um ein Bagatell, der Sie nicht kleidet,

oder den Sie sich wenigstens für einen etwas wichtigeren Gegenstand aufheben können.

Nicht wahr, wir Alle klagten in unserer Jugend, daß durch das Ausmalen der kleinen bürgerlichen Verhältnisse, durch alle jene weichlich-rührenden Situationen, die durch falschen Reiz, auch ohne gute Darstellung, die Herzen der Zuschauer gewannen, die wahre Kunst des Schauspielers, wie des Poeten, zu Grunde gehen müsse?

Wir Alle? Ich nicht; ich sah das Ding mit an; es war eine Erscheinung, Krankheit, was Sie wollen, interessirte mich aber nicht sonderlich.

Unterbrechen Sie mich wenigstens nicht, wenn ich im Namen aller Kunstfreunde spreche.

Meinethalben! fahren Sie fort; ich sage nur, ich war damals weder unter den Gerührten im Parterre, noch unter Ihren Klagenden.

Es zeigte sich wenigstens bald, daß in jenen Stücken jeder junge Mensch von anständigem Aeußern, wenn er auch von der Kunst gar nichts wußte, einen leidlichen Schauspieler abgeben konnte: die Rührung, die Befangenheit der Zuschauer spielten statt seiner. Wie es sich immer tiefer neigte, lachten wir oft in unsern lustigen Kreisen, wenn wir uns den ungeheuren Abstand dachten, welcher vom Sophokles bis zu Iffland hinab stattfand und unsere Imagination in Thätigkeit setzte.

Der Contrast kann nicht stärker sein, das ist wahr.

Mit Ihrer Erlaubniß, das ist nicht wahr! Denken Sie sich, welches Stück von Iffland Sie wollen, und stellen Sie es dann in Ihrer Phantasie diesem „Bräutigam" gegenüber, so müssen Sie fühlen, daß von Iffland zu diesem ungefähr derselbe Zwischenraum, wie zwischen Sophokles zur Reise nach der Stadt, oder ähnlichen Komödien ist. Bei

jenen Hofräthen, Prahlern, Nichtsnutzigen, guten und mittelmäßigen Einfällen wandelt uns, wenn wir Alles mit dem heutigen Stück vergleichen, wie eine große Sophokleische Rührung und Erschütterung an, und wir verwundern uns gleichsam, daß wir früher dergleichen Erscheinungen erlebt haben. Denn in jenem Nichtigen, so verzerrt es auch schon zuweilen sein mochte, lag doch noch der Trieb nach Wahrheit zum Grunde, hie und da war der Natur ein Zug abgelauscht, zuweilen sogar ein schöner. Nenne ich gar die „Jäger", so ist des Wahren, Aechten und Anmuthigen mehr, als des Schiefen und Widrigen. Im Naiven ist selbst ein gewisser Adel, sowie eine Art von Großheit in Verbrechen aus Ehrsucht. Aber hier —

O hören Sie auf! Was würde die Welt sagen, wenn sie diese Parallele erfahren sollte? Wissen Sie denn nicht, daß dieser Autor jetzt der gelesenste, beliebteste ist? Wer kennt nicht seine Bücher, wer erfreut sich ihrer nicht? Die Matrone, wie die zarteste Jungfrau, die Ausgelassene, wie die Züchtige, der Geschäftsmann, wie der Müßiggänger, ja, um Alles zu sagen, der Vornehme im Prachtzimmer, sowie die Soubrette und der Bediente im Vorsaale können diesen Romantiker kaum mehr entbehren. Er ist wahrhaft ein Mann des Volks geworden.

Des lesenden doch wol nur, d. h. jenes, welches durch ein Buch die lästige Zeit vertreiben will. Und freilich erheben sich Viele nicht höher, als daß sie überzeugt bleiben, die Künste seien nur dazu erfunden und ausgebildet. Diesen muß ein solcher Autor willkommen sein. Nur werden Sie mich nie überreden, daß diese Lesekranken irgend ein Volk, am wenigsten unser deutsches, repräsentiren dürfen.

Nein, diese sind alle mehr Kosmopoliten.

Aber in einem so armen Sinne, mein Freund, wie ich

den Ausdruck doch nie auf Sie, oder ähnliche Phlegmatiker habe anwenden wollen. Sie verlieren freilich auf Ihrer kalten Höhe, von wo Sie Alles im Zusammenhange übersehen wollen, die Schönheiten der Thäler und Berge, Sie wollen aber doch das Große und Edle, nur gleichgültig, Sie ziehen es doch dem Niedrigen vor, wenn Sie auch über dieses nicht zürnen können.

Und darum sein Sie auch weniger finster und moralisch. Wollen Sie ja doch sonst immer die moralischen Forderungen nicht bei der Schönheit gelten lassen.

Sie scherzen, denn Sie können mich unmöglich so wie Manche mißverstehen, die in allen Werken der Dichtkunst nur ein moralisches Räthsel oder eine Charade suchen, die sie dann nach Sylben angelernter Tugend auflösen können; die die hohe, ächte Moral eines Shakspeare, seine Weisheit nicht begreifen, ihn tadeln, oder sich mit süßlichem Hochmuth von ihm wenden, und dann etwa die Büchlein dieses Autors in die Hände nehmen, von denen ihr gewöhnliches Gefühl so wenig gestört wird, daß sie sich sogar an ihnen erbauen und zum Guten stärken können. Aber abgesehen davon: das wahrhaft Geschmacklose, wenn es sich in dieser ärmsten Nüchternheit zeigt, ist ohne Weiteres schon unmoralisch.

Mit Ihnen ist heute nicht auszukommen.

Dies Kapitel ist zu weitläufig, um es jetzt und so in der Kürze abzuhandeln. Doch welch Gefühl, die Menschheit in der Figur des Vaters und der Töchter, dieses Suschens und der Tante, des jungen verliebten Gecken so an den Pranger zu stellen, entkleidet von allem Menschlichen, von allen Zügen, die nur irgend noch an die Wahrheit grenzen!

Soll es denn aber gar keine Carikaturen geben?

Warum nicht? Auch das Kleine soll sein. Nur mit Witz, mit Geist ausgestattet, aus welchem dann wieder die Wahrheit hervorleuchtet. Welches künstlerische Auge liebt nicht einen Ostade, oder einen Teniers? Aber wenn ein Anstreicher dieselben Gegenstände jener geistreichen Künstler malen will, wenden wir uns mit Widerwillen ab. Gibt es etwas Beschlosseneres, Kleineres, aber auch Heimlicheres und Lieblicheres als Vossens „Siebzigsten Geburtstag"? Das Muster eines Idylls! Wenn wir nur dergleichen auf unserm Theater hätten, so wollte ich gern Handlungen, große Charaktere und Leidenschaften in den Kauf geben. Findet man auf der andern Seite ärgere Fratzen, als jene komischen Scenen in Gherardi's „Théâtre italien"? Aber kennen Sie viele Sachen, die witziger sind, als diese? Die großartigsten Späße, von denen ein Moliere und Holberg lernen und sie nachahmen durften!

Da bringen Sie mich auf jene italienischen Pantomimen, „Harlekin als Bettler", als „Zauberer" u. dergl. Sie sind im Stande und behaupten, auch diese seien lustiger, witziger und geschmackvoller, als das heutige Stück.

Sie haben ganz meine Meinung errathen. Nur daß diese bizarren Tollheiten niemals zum Theater gehörten, vorübergehende lustige Erscheinungen waren, und mit keinem matten, nichtssagenden Dialoge, mit keiner falschen Tugend, mit keiner Gewaltsnaivetät, mit keiner Liebe, mit keinem Grabe der Mutter, keinem Beten beim Kartoffelschälen ausgestattet sind. Der Fall in das Wasser, der Brand in der Küche, die Spritzen, sind Begebenheiten, die sonst wol dem Pierrot durch die Zauberpritsche des Harlekin zustießen, ja er fiel wol selbst in den Wurstkessel und kam speisend wieder heraus, oder Harlekin wurde ergriffen und in Stücke geschnitten, die dann wieder lebendig wurden;

doch dieſe Masken und Fratzen gaben ſich für nichts Anderes, und konnten dergleichen Feuer- und Waſſerabenteuer beſſer, als zwei junge Fräulein, ertragen. Dies Stück aber kann kaum zu dem gerechnet werden, was die Franzoſen Paraden nennen.

Ich habe den Ausdruck ſchon neulich einmal gehört, aber ich bekenne meine Unwiſſenheit, ich verſtehe ihn nicht und bitte um eine Erklärung.

Sie wiſſen, wie ſich immer neben dem eigentlichen franzöſiſchen Theater kleinere unter allerhand Vorwänden aufzubauen ſuchten, auf Jahrmärkten, in den Vorſtädten, bei dieſer und jener Gelegenheit. Hieraus ſind in unſern Tagen die Vaudevilles, die Variétés und wie ſie alle heißen mögen, jene Theater auf den Boulevards entſtanden. Geiſtreich, witzig, luſtig, oft ausgelaſſen ſind ſie alle; ausgenommen jene unglücklichen Melodramen, die jetzt dort, und noch mehr in Deutſchland ſpuken, in denen ſtatt des Witzes Empfindſamkeit, und ſtatt einer heitern Erfindung und Intrigue Mord und Verbrechen, mit Muſik und Deklamation gemiſcht, die Herzen erſchüttern. Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ſchlichen ſich aber in den Vorſtädten jene Paraden ein, kleine Stücke von niedriger Erfindung, meiſt anſtößig, im Jargon geſchrieben, in welchen ein Gilles oder Arlequin die Hauptperſon macht. Die Literatur hat nie Notiz von ihnen genommen, ſie werden nur zuweilen ſprichwörtlich erwähnt, um in einem kurzen Worte das Niedrigſte anzudeuten. Im Jahr 1756 wurden drei Bände gedruckt. Sehen Sie nur die Titel: „La chaste Isabelle", „Le doigt mouillé", „Isabelle grosse par Vertu", ſo können Sie ſchon den Inhalt errathen. „Le muet, aveugle, sourd et manchot" ſchlage ich gerade auf; eins, was am wenigſten anſtößig, aber vielleicht auch minder

witzig, als die anderen, ist. Wie in alten Possenspielen bei Ayrer, oder jenen in Deutschland vor 150 Jahren gedruckten Komödien und Tragödien der Engländer, schickt der Herr seinen einfältigen Diener mit einer Summe Geldes aus. Ein Schelm macht sich an ihn und bittet um Barmherzigkeit, weil er stumm sei. Stumm? fragt Gilles. Ja, erwidert Jener; bei einer sonderbaren Veranlassung habe er sich die Zunge abgebissen, ein Doktor habe ihn aber so kurirt, daß er nach drei Monaten wieder würde reden können, die müssen wol gerade um sein, weil es scheine, er spreche jetzt. Dann bittet er um Almosen, weil er auch blind sei, er kann aber das größere Geldstück von der kleinern Münze unterscheiden, nachdem er vorher eine nicht erbauliche Geschichte seines Blindwerdens vorgetragen hat. Taub ist er dann auch, und kann es nur hören, wenn man ihn Schelm und Spitzbube nennt. Zum Ueberfluß ist er auch ein Krüppel, eine Kugel hat ihm den Arm weggenommen, ohne den Aermel zu zerreißen, ungefähr, wie der Blitz den Degen schmelzen und doch die Scheide unverletzt lassen kann. Indem Gilles dies untersuchen will, untersucht der Schelm Jenes Tasche, wird aber vom Eilfertigen ertappt. Ha ha! ruft er, was habe ich da gefunden? — Was? — Eine Hand! — Den Arm auch daran? — Allerdings! — Ha, wie vielen Dank, theuerer Freund, bin ich euch schuldig! das ist die Hand und der Arm, die mir so lange verloren gegangen. Gilles ruft: Diebe! Diebe! Doch der Dieb, ohne die Fassung zu verlieren, beweis't dem Dummen, er sei der Räuber und könne nicht leugnen, denn er habe schon bekannt, seine vermißte Hand habe sich in seiner Tasche gefunden, der Arm sei daran, er habe ihm also beides entwendet; darum habe er so lange nicht arbeiten können, er fordere Schadenersatz, und wenn er seinem General

den Fall erzähle, so werde Gilles ohne Zweifel gehängt, denn noch mehreren anderen Soldaten seien Arme und Beine verloren gegangen. Gilles kauft sich in der Angst mit dem Gelde seines Herrn los.

Freilich nichts Besonderes, mein Freund, aber mir däucht doch, komischer, als irgend etwas in dem besprochenen Stück. — Wie waren Sie denn mit den Schauspielern zufrieden?

Ach, lieber Kosmopolit, die Leute erregten mir eine wehmüthige Empfindung. Was hilft es doch, daß sie sich mit dem Namen von Künstlern brüsten, daß sie zu den Staatsdienern gerechnet werden, daß sie Gesellschaften besuchen und selbst zu Zeiten Moral, Kritik und Philosophie sprechen wollen, wenn sie dann doch wieder dergleichen Erfindungen sprechen, handeln und ausführen müssen? Ich war so gerührt, daß ich kaum noch den Wunsch fassen konnte, sie möchten das Niedrige etwas mildern und adeln.

Wären damit aber nicht vielleicht die Zuschauer unzufrieden gewesen? Haben Sie nicht gesehen, wie gespannt und erfreut Alles war. Das ist bei den besten Stücken selten der Fall. Bemerkten Sie nicht die vergeistigten Gesichter, die unverwandten Blicks die Küche und ihre Evolutionen betrachteten?

Ja, Freund, diese Umgebung hat mich noch mehr erschüttert, als das Stück selbst. Eine Furcht wandelte mich an, mich unter so vielen Menschen ganz einsam zu fühlen, ja eine Art von Grauen, daß in meiner Seele auch nicht die fernste Ahnung jener Lust war, die Alles um mich her zu Lachen und Fröhlichkeit erregte. So setzte sich mir das Ganze zu einer recht häßlichen Tragödie um.

Sage ich es doch, daß Sie krank, nicht blos melancholisch sind. Sprechen Sie mit Ihrem Freunde, dem Arzt; da

helfen nur Medikamente und keine Ermunterungen. Aber sehen Sie doch, was ich gerade hier in der alten Wochenschrift von Steele, dem Schwätzer, aufschlage: ich übersetze Ihnen gleich im Lesen, hören Sie zu: — „Das Stück wurde diesen Abend vor einer ansehnlichen Versammlung gegeben, die außerordentlich von dieser Masse Schlechtigkeit und Abgeschmacktheit ergötzt wurde. Der Unwille, den Eugenio, ein Mann von gebildetem Geschmack, empfindet, wenn er die menschliche Natur in ihren Ergötzungen so tief sinken sieht, veranlaßte ihn, sich so über diesen Gegenstand vernehmen zu lassen. Von allen lebenden Menschen, sagte er, bemitleide ich die Schauspieler am meisten (die doch verständig und gebildet sein müssen, um ihren Beruf zu erfüllen), daß sie gezwungen sind, Dinge herzusagen und mit Geberden zu begleiten, deren sich ihre Vernunft schämen muß, und deren Beifall sie an ihren Zuhörern verachten müssen. Nur Leute von Bedeutung können diese armseligen Ermunterungen dadurch wieder gut machen, daß sie die Darstellung edler Charaktere, wie sie Shakspeare und Andere zeichnen, begünstigen, welche man nicht sehen kann, ohne starke Eindrücke der Ehre und Humanität zu empfinden. Hier wird das Unglück mit allen seinen Ursachen und Folgen vor uns entwickelt, und unser Mitgefühl wird nach dem Verdienst der Niedergedrückten gestimmt. Wären Schauspiele dieser Art dem Geschmacke der Stadt annehmlicher, so würden Männer von Genie sich bemühen, sich auf diesem Wege auszuzeichnen." — Sehen Sie her, Freund, so schrieb man in London im Jahre 1709. Die Welt bleibt immer dieselbe.

Das gebe ich Ihnen doch nicht ganz so zu, denn es würde mir ein Leichtes sein, Ihnen zu beweisen, daß jenes jetzt vergessene Stück unendlich besser ist, als unser heutiges.

Kann ſein und iſt mir auch gleich viel. Sie können dergleichen Kunſtwerke, ich dergleichen mürriſche Kritiken nicht vertragen: und ſo leben Sie denn wohl, bis ich Sie in einer aufgeweckteren Stimmung wieder finde.

„Der Empfehlungsbrief", Luſtſpiel in vier Akten, von Töpfer.

Leichter Dialog, leichte Späße und überhaupt leichte Waare. Dennoch iſt dieſer Verſuch vielleicht ein Fortſchritt, wenn man ihn an die früheren Komödien dieſes Autors hält. Vielleicht! denn es iſt ſchwer, faſt unmöglich, Dinge, die ſogar nicht ins Gewicht fallen, gegen einander abzuwägen.

Der Verfaſſer, der nicht ohne Scharfſinn iſt, macht ſich ſeine Arbeit immer gar zu bequem. Redensarten, die ſich Jemand angewöhnt hat, Sprichwörtlichkeiten, Trivialitäten aller Art, ja Gemeinheiten verſchmäht er nicht, um nur irgend einen vorübergehenden komiſchen Effekt hervorzubringen; es kümmert ihn nicht, wenn ſeine Zuſchauer ſich auch nachher ihres Lachens ſchämen; er iſt zufrieden, wenn ſie nur überraſcht ſind und gelacht haben. Mit einem ſo weiten und leichten Gewiſſen kann nichts hervorgebracht werden, was nur irgend, auch einer leichtſinnigen Kritik, Genüge leiſtete.

Die beiden erſten Akte dieſes Stückes nehmen ſich noch leidlich aus. Für viere reicht aber die ſchwache Erfindung nicht aus; das herbeigezwungene Mißverſtändniß wird ſchleppend und ermüdend, weil es noch zwei Akte ausfüllen ſoll. An drei Aufzügen hätte ſich der Verfaſſer wol begnügen können.

Von Wahrheit, Natur oder Charakteren ist gar nicht die Rede. Diese zu erfinden, jener nahe zu kommen, das erfordert Studium, Talent und Genie. Leichter ist es, Anekdoten aneinander zu reihen, Scherze und Schwänke, seien sie alt oder neu, passend oder nicht, dieser oder jener Person in den Mund zu legen. Die beiden Kränklichen verrathen aber zu sehr den Anfänger, indem sie unaufhörlich dasselbe sagen, zur Handlung nichts thun, und die Geduld des Zuschauers auf eine zu harte Probe stellen.

Ein Stück, in welchem die Intrigue vorherrscht, kann sich wol ohne scharfgezeichnete Charaktere behelfen, aber die Verwicklung muß dann in der That fein gesponnen sein: Nothwendigkeit, Zufall und Mißverständniß müssen sich dann so geschickt einander ablösen und gegenseitig durchdringen, daß man selbst keine Kleinigkeit aus ihrer Stelle nehmen kann, ohne das Ganze zu zerreißen. Auch gibt es wol Lustspiele, in welchen die Charaktere so vortrefflich gezeichnet sind, daß wir gern den schwachen Plan übersehen. Wo aber beides zu auffallend mangelt, da ist es schwer, zu bestimmen, wohin ein solcher Versuch zu rechnen sei. Wie viel besser wäre es daher, wenn wir zu manchen Burlesken nicht die alten Masken verschmähten, gleich statt des Vaters einen Pantalon, statt der Tochter eine Colombine vor uns hätten; der lebhafte Liebhaber würde als Harlekin mehr Wahrheit, der alte Onkel als Capitain oder Doktor mehr Possirlichkeit zeigen, und das Ganze bewegte sich freier in jenem Elemente, dem es angehört. Nur freilich, wenn dabei gesprochen werden müßte, so könnte man dieser bizarren poetischen Aufgabe den ächten Witz, ausschweifende, tolle Einfälle, treffende Satire und, mit einem Worte, das wahre Poetische niemals erlassen; und das dürfte diesen Autoren des Tages wieder sehr unbequem fallen.

Die Muſter der Luſtſpiele ſind diejenigen, wo alle oben genannten Eigenſchaften ſich mehr oder minder vereinigen. Ich will die Werke des Shakſpeare dieſer Art hier nicht näher bezeichnen; ſie ſtehen ſo einzig da und in ſolcher Höhe, daß ſie immer noch weniger, als die Tragödien dieſes Dichters begriffen werden. Wie trefflich aber hat Moliere in ſeinen wahrhaft komiſchen Gedichten Alles zu verbinden gewußt, was auch eine ausſchweifende Erwartung nur irgend fordern kann. Wie iſt es dem Holberg gelungen, ſich in ſeinen beſten Werken dicht neben dieſen Genius zu ſtellen, in einigen ſich vielleicht über ihn zu ſchwingen. Und welche glänzenden Tage unſerer Theaterannalen waren es, als es möglich war, dieſe großartigen Scherze durch wahres Charakterſpiel lebendig zu machen, den feineren, aber auch oberflächlicheren Destouches, den ſcharfſinnigen metaphyſiſchen Marivaux, bis zu Dancourt oder zu den Poſſen des italieniſchen Theaters hinab mit Kraft und Wahrheit vorzuſtellen. Dazu als Gegenſatz den ausſchweifenden, wilden Witz eines Congreve, die Seltſamkeit eines Farquhar. Zwiſchen dieſen bewegten ſich beſcheidener die Verſuche eines Krüger, Elias Schlegel, ſelbſt Brandes, Romanus, oder Stephani's Schilderungen, die bürgerlicher, ängſtlicher, mitunter auch geringer waren, beſonders des letztern Arbeiten. Aber immer zeigte ſich das Beſtreben, wahr, ſcharf und richtig zu zeichnen und warm zu coloriren. Bei mancher Aufgabe hatte auch der größte Schauſpieler genug zu thun, ſie nur zu erreichen; andere mußte er erſt durch ſeinen eigenen Geiſt erſchaffen und wie vom Schlummer erwecken, doch traten durch dieſe gelungene Bemühung faſt alle zu derſelben Linie hinauf. Aber jetzt — wo iſt ein Theater, das den Moliere ſpielt, oder ſpielen kann? Und unſer Publikum? Wie verwöhnt, wie herabgeſtimmt, wie unfähig, das Aechte zu

genießen, und dazu meist so unerfahren in der Kunst, daß es fast immer falsche Erwartungen in das Theater mitbringt. Was dürfen diese neuesten Autoren, wie der Verfasser dieses Stückes, „des Bräutigams von Mexiko" und wie Viele, ihren Zuhörern bieten? Einen so familiären Ton, daß auch Studentenspäße und Ausdrücke, das Trivialste aus der Bedientenwelt, abgegriffene Scherze der schlechten Societät nicht verschmäht und von den Genießenden mit freundlicher Dankbarkeit angenommen werden. Dieselben würden sich aber gewiß über Holberg entrüsten, auch wenn er trefflich dargestellt würde; es ist die Frage, ob sie Goldoni ertragen könnten. Denken wir uns aber die Zuschauer jener früheren Tage, die sich an diesen ächten, wahren Komödien auf gesunde und verständige Weise erfreuten — was würden sie wol sagen, wie würden sie erstaunen und uns barbarisch nennen, daß wir uns diese Machwerke, diese ungezogenen Versuche ungebildeter Anfänger als Lustspiele aufschwatzen lassen?

Im April 1768 schrieb Lessing: — „Daher kommt es denn auch, daß unsere schöne Literatur, ich will nicht blos sagen, gegen die schöne Literatur der Alten, sondern sogar fast gegen aller anderen Völker ihre, ein so jugendliches, ja kindisches Ansehen hat, und noch lange, lange haben wird. An Blut und Leben, an Farbe und Feuer, fehlt es ihr endlich nicht, aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er, zu seiner Erholung und Stärkung, einmal außer dem einförmigen, ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann wol z. B. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie

alle Tage auf den Gaſſen hört; ſolches Zeug macht zwar das Parterre zu lachen, das ſich vergnügt, ſo gut es kann; wer aber von ihm mehr, als den Bauch erſchüttern will, wer zugleich mit ſeinem Verſtande lachen will, der iſt einmal da geweſen und kommt nicht wieder."

Es wäre undankbar, nicht zu geſtehen, daß ſeitdem viel, wie viel für unſere vaterländiſche Literatur gethan iſt; — aber auch für das Luſtſpiel? — Mich dünkt, dieſe Worte paſſen auf die meiſten Arbeiten unſers Kotzebue, Ziegler und wie ſie alle heißen mögen, — vorzüglich aber auf dieſe neueſten komiſchen Verſuche.

Immerdar iſt das Luſtſpiel die ſchwache Seite unſerer Literatur geweſen; immer haben ungünſtige Verhältniſſe aller Art die Ausbildung deſſelben gehindert, und in unſern Tagen darf es uns wieder leid thun, daß ein ſo feines Talent, wie das des Conteſſa, ſich nicht ganz mit Begeiſterung und fleißigem Studium der Ausarbeitung wahrer Komödien hingegeben hat; mich dünkt, er hätte Alles, was dazu gehört, wenn er ſich die Sache nicht zu leicht machte, und nicht zu ſehr in der ſchon ausgefahrenen Straße bliebe.

„Der Wollmarkt", von H. Clauren.

Iſt der Zuſchauer einmal ſo gleichgültig geworden, daß es ihm im Schauſpielhauſe nur um Zeitvertreib zu thun iſt; bedarf er in ſeiner Unterhaltung nicht mehr der Wahrheit, der Natur und des Witzes; ſind ihm grobe Späße recht, Unnatur und Widerſpruch erträglich: ſo mag er ſich denn auch

auf seine Weise an diesem Produkte ergötzen. Meinen doch in unseren Tagen Viele, die sich sogar die Miene der Kenner geben, alle Kritik sei nur dazu erfunden, um ihre unschuldigen Freuden zu stören, und den Kinderglauben ihrer unbegreiflichen Entzückungen irre zu machen; sie setzen voraus, der sogenannte Kritiker quäle sich seine Einwürfe, seinen Tadel nur ab, wenn er gleich selbst eben so hingerissen und gerührt sei, wie sie selber: sie zürnen daher, wenn vernünftige, oder gar überzeugende Gedanken sie selber irre machen und der grobe Lack von ihrem Spielwerke abfällt. Diese Frommen im Lande können es freilich nicht fassen, daß der Gebildete schon aus Instinkt, aus dem einfachsten Gefühle sich vom Abgeschmackten mit Widerwillen abwendet, daß es nicht nur barbarisch, sondern in einem gewissen Sinne auch unsittlich ist, sich daran ergötzen zu können.

Kritik wäre also bei diesen und ähnlichen Produktionen verschwendet. Nur ist es wol gut, daß eine Stimme sich zu Zeiten hier und dort gegen sie erhebt, sei es auch mit wenigen Worten, um die Schlafsucht zu stören, die jetzt das Publikum der meisten deutschen Schauspielhäuser befallen zu haben scheint. Es ist auch unnöthig, auf die Unnatur, die groben Widersprüche, den Mangel an Charakter und Zusammenhang, sowie an manchen anderen Dingen, die man ehemals an einem Lustspiele für nothwendig hielt, aufmerksam zu machen; denn wer dergleichen bedarf, hat es sich längst selbst gesagt, und jene oben bezeichneten Rechtgläubigen, die den Zweifeln als Freudestörern aus dem Wege gehen, bieten uns doch nur ein taubes Ohr.

Wir müssen Herrn Werdy danken, daß er seine unnatürliche Carikatur so edel und leicht nahm, und die Sache, so viel als möglich war, verbesserte. Da wir immer noch keine Theater der Vorstädte haben, sind unsere Schauspieler

zu bedauern, daß der Zeitgeiſt dergleichen Darſtellungen von ihnen fordert. Wenn ſie oft in ſolchen Dichtungen auftreten müſſen, dürfen wir ſie nachher ſchelten, wenn ſie Goethe und Schiller, oder ſelbſt Iffland zu ſpielen verlernen?

Nützlich iſt es vielleicht, daran zu erinnern, daß wir alles das, worüber wir jetzt als Unverſtändige lachen müſſen, vor Jahren als gebildete Zuſchauer belachen durften. Des Doctor Goldſmith: „She stoops to conquer", „Sie läßt ſich herab, um zu ſiegen", oder „Irrthum an allen Ecken", wurde noch vor weniger als zwanzig Jahren mit großem Beifalle auf unſeren Theatern gegeben. Iſt die deutſche Bearbeitung gleich keine ganz gelungene, ſo hat ſie doch das Meiſte des Originals beibehalten. In dieſem Luſtſpiele finden wir den Irrthum, daß ein junger Mann bei einem Edelmann einkehrt und ihn für einen Wirth hält; wir finden denſelben jungen Mann, ſeiner Geliebten gegenüber, höchſt verlegen; der alte Mann, den man für den Gaſtwirth nimmt, iſt jovial und hat Humor, ein verzogenes Mutterſöhnchen iſt höchſt ergötzlich, und Alles iſt ziemlich gut motivirt, verwickelt und möglich gemacht, und ich wüßte nicht, was in dieſer neuen Parade irgend ſein könnte, was wir nicht in der älteren, wahren Komödie beſſer und auch bei weitem luſtiger anträfen. — Aber freilich fehlt dieſe Erfindung der Apotheke, die faſt unbegreiflich den Schwank eröffnet. Beim Engländer finden wir dagegen einen Klubb gemeiner Charaktere im Wirthshauſe, bei welchem jener ungezogene Landjunker präſidirt; eine Scene, die mit ächt engliſcher Laune geſchrieben iſt, die aber der damalige deutſche Bearbeiter ausgelaſſen hat, aus Scheu vermuthlich, ſie möchte ſeinen deutſchen Landsleuten allzu ſtark ſein. Es war in jenen Tagen wirklich nicht voraus-

zuſehen, zu welchem wunderbaren Utopien (Schlaraffenland überſetzen es zuweilen unſere groben Vorfahren) das Schiff unſerer Bühne in ſo kurzer Zeit ſteuern würde.

Von Dancourt hat man ein unterhaltendes Nachſpiel, welches Vanbrugh ſelbſt nach England übertrug: „La maison de campagne.“ Von Beſuchen überſtrömt, faßt ein Bürgerlicher, der auf dem Lande eine Beſitzung hat, in der Verzweiflung den Entſchluß, ſein Haus für ein Gaſthaus auszugeben. Leicht und ſpaßhaft, wie die meiſten Arbeiten dieſes Luſtſpieldichters vom zweiten oder dritten Range, aber auch für unſeren jetzigen Zuſtand zu fein, obgleich die Kritiker damals dieſen Scherz zu grob und platt, und ſeines Verfaſſers, ſowie der franzöſiſchen Bühne unwürdig erklären wollten.

„Der Lügner“, von Goldoni.

Nach einem Zwiſchenraume von mehreren Jahren iſt auch einmal wieder der „Lügner“ von Goldoni gegeben worden. Aber — armer Goldoni! Ein gewiſſer Herr Ehrimfeld hat ſich die unnütze Mühe gegeben, das leichte, graziöſe Gewebe des Italieners in ein recht grobes und gemeines Bauerntuch umzuwirken. Wie man wol eine Tragödie dadurch parodirt, daß man ihre großen und tragiſchen Verhältniſſe in gemeine und lächerliche umkehrt, ſo iſt dem mir unbekannten Verfaſſer gelungen, durch Verwandlungen der heiteren Situationen, durch Umſtellung der komiſchen Perſonen in ehrbare, durch Wegnehmen aller Ironie, die durch Tugend und Moral erſetzt werden ſoll, eine höchſt

widrige Parodie des ächten Luſtſpiels hervorzubringen. Wenn außer dem Lügner auch Florindo, Brighella, die beiden Mädchen, noch mehr aber die beiden Väter komiſch ſind, und hier dafür alle dieſe Perſonen ſich ehrbar und ſteif hinſtellen, ſo kann man wol ſagen, von der Komödie ſei kaum etwas übrig geblieben, wenngleich die Scenen faſt alle beibehalten ſind. Dafür iſt aus dem ruhigen Ottavio ein Eiferſüchtiger gemacht, der nur läſtig werden kann. Und welche Sprache!

Dieſes Luſtſpiel, welches man zu Goldoni's Meiſterſtücken rechnen muß, behält nur Wahrheit und Inhalt, wenn die Scene in Venedig, wie dieſe Stadt ehemals war, ſpielt. Die Masken dürfen nicht fehlen. Der Vater, Pantalon, muß auch im Schmerz poſſirlich bleiben: dieſe Rührung, ja ſelbſt Würde des rechtlichen, ſchwer verletzten Mannes verträgt ſich recht gut mit dem Komiſchen, und eine ſolche Aufgabe zu löſen, iſt eben der ſchönſte Beruf eines talentvollen Schauſpielers.

Der Doktor muß im Gegentheil eigennützig, breit und grob ſein. Nur dadurch, daß die Mädchen ganz gewöhnliche, faſt geringe Geſchöpfe ſind, iſt das ganze Stück möglich. Florindo's Zaghaftigkeit darf lächerlich, ſelbſt läppiſch ſein, um den Contraſt zu erhöhen und die komiſchen Situationen hervorzubringen. Der beſcheidene Liebhaber Ottavio, der vornehme Mann von Erziehung, ſteht dann ruhig und gebildet zwiſchen dem Unverſchämten und dem Verſchüchterten.

Wenn man gute italieniſche Schauſpieler dergleichen darſtellen ſieht, ſo erfährt man, wie es gemeint iſt. Dieſe Umſtümperung iſt weder deutſch noch italieniſch, und es wäre zu wünſchen, das Theater verſuchte das Original mit einigen Abkürzungen und mit den Masken zu geben. Dann

müßte aber das Spiel Aller auch zugleich leichter und präciser sein.

Dies Lustspiel ist schon alt, und, wie man sagt, von Lope zuerst bearbeitet. Dieses spanische Original habe ich nie gesehen. Das Stück, welches Pierre Corneille nach dem Spanier bearbeitet hat („Le Menteur"), ist bekannt. Hier geht Alles edler, romantischer und adeliger zu. Die Sache ist verständig und großartig gehalten; doch ist zu vermuthen, daß der Franzose Vieles weggelassen hat, was er nicht brauchen konnte. Die unvergleichliche Scene der Erzählung, in der Schrank und Repetiruhr und Pistole so trefflich figuriren, findet sich auch hier. Hat aber Goldoni wirklich nur ungefähr so viel vorgefunden, so verdient er um so mehr Lob, daß er seinen Stoff so leicht und eigenthümlich hat auseinander wickeln können, diese Episoden geschickt einweben, und Alles durch leichten Scherz, biegsame Sprache verbinden, und mit einer Moral schließen, die eben um so besser wirkt, weil sie nicht schwer drückend, oder mit anmaßlicher Sentimentalität sich ankündigt. Gozzi, Goldoni's Gegner, hatte es hauptsächlich immer mit der verkehrten, weichlichen Moral oder Unmoral des geschwätzigen Dichters zu thun. Dies Kapitel auseinander zu führen, in wie fern er Recht oder Unrecht haben mag, ist hier zu weitläufig; auch ist ein deutsches Publikum in diesem Punkt hartfühlig, wie die lange, stets aufgemunterte Laufbahn seines schreibseligsten Bühnendichters beweist.

Goldoni hat sich überhaupt seiner deutschen Bearbeiter von jeher nicht so allerdings zu erfreuen gehabt. Selbst Gotter, gewiß der geistreichste von allen, hat ihn schwerfälliger gemacht. Am schwierigsten ist es, den naiven venetianischen Dialekt in der Rolle des Pantalon, oder der geringen weiblichen und anderen Figuren, zu ersetzen. Kommt dann noch

der leichte Ton von Bergamo und der breite von Bologna hinzu, um mit dem florentiniſchen zu contraſtiren, ſo wird ſchon dadurch, daß der deutſche Bearbeiter alle dieſe bedeutenden Nüancen völlig aufgeben muß, ganz von ſelbſt ein von dem originalen Luſtſpiel durchaus verſchiedenes Stück.

Gotter beſaß die Grazie der Sprache, und dieſe war einem Schletter, ſelbſt einem Bock, welche die damalige Saal'ſche Ueberſetzung bei ihren Arbeiten zum Grunde legten, ziemlich fremd. Man ſieht gleich aus den Titeln ſelbſt, wie ſie noch, außer dem einfachen Luſtſpiel, dem geſchwätzigen Goldoni eine Art von ſatiriſcher Moral beimiſchen, die ihm fremd iſt. „Sind die Verliebten nicht Kinder?" ſtatt der Verliebten; — „Die Holländer, oder was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht?" „Der ſeltſame Zufall, oder geſchwind, eh' es Jemand erfährt". Prof. Mayer, der die Lebensbeſchreibung des berühmten Schröder in zwei Bänden herausgegeben hat, ein Buch, aus welchem Schauſpielliebhaber, vorzüglich aber Schauſpieler, unendlich viel lernen können, wenn ſie nur wollen, ſagt vom letztgenannten vortrefflichen Luſtſpiel, die Bock'ſche Veränderung ſei das Muſter einer Umarbeitung, ſowol was Ton, als die Art und Weiſe betreffe, es zu nationaliſiren. Ich unterſchreibe gern viele Urtheile dieſes Buches, in welchem man auf ſo manchen Seiten den wahren Kenner vernimmt, der nicht nur Ein Theater, ſondern viele, faſt alle in Europa, und nicht blos als Dilettant geſehen, ſondern geprüft und genau beobachtet hat. Aber jene Umarbeitung des „Un curioso accidente" möchte ich dennoch eine verfehlte nennen. Die beſchränkte Handlung iſt durch längern Dialog ausgeſponnen, da das Originalſtück ſelbſt ſchon etwas zu lang iſt, und die Zuſätze, die Sprichwörtlichkeiten, die Lokalitäten und derben Deutſchheiten erdrücken die Anmuth

dieſes Luſtſpiels. Der Bearbeiter ſchrieb in einer Zeit, wo ein gewiſſer herzlicher, oder wie man ihn damals nannte, herziger Ton in Deutſchland aufgekommen war, der, weil er einen großen Dichter kleidete, nun von Jedermann nachgelallt wurde, ſodaß man dieſen Dialekt einer ſeltſamen Deutſchheit auch da anwendete, wo er der Sache am ungeziemendſten war.

Ich weiß recht gut, daß man jene alte Ueberſetzung des Saal, die in den Sechzigern in elf Bänden in Leipzig erſchien, damals in allen kritiſchen Blättern herabgeſetzt, und daß ſie noch jetzt im ſchlimmſten Rufe ſteht: ich geſtehe aber, nicht einzuſehen, wie Goldoni, wenn er einmal überſetzt werden ſoll, in deutſcher Mundart viel anders ſprechen könnte, wenn ich jene, jetzt veralteten Complimentsformen der Anſtandsſprache herausnehme. Für den Schauſpieler iſt Saal's Sprache ohne Zweifel die bequemſte und mundgerechteſte, ſie kommt (die Dialekte und die italieniſche Grazie abgerechnet) dem Original am nächſten, und ſo wäre es wol gut, gerade den „Curioso accidente, den ſeltſamen Zufall", eines der feinſten und beſten Luſtſpiele Goldoni's, einmal auf hieſigem Theater nach jener alten verrufenen Ueberſetzung (mit einigen Aenderungen und Auslaſſungen) zu verſuchen, ohne auf jene gerühmte Bock'ſche Verbeſſerung Rückſicht zu nehmen, der wir jetzt wol auf jeden Fall entwachſen ſind.

„Hermann und Dorothea" von Töpfer.

Wie ſich denn die Extreme oft berühren, ſo hat es ſich auch gefügt, daß das deutſche Epos unſers Dichters durch Hrn. Töpfer iſt auf das Theater geführt worden.

Man möchte ſich eher darüber verwundern, daß dies nicht ſchon längſt, als daß es überall geſchehen ſei, beſonders da die Sache, wie der Erfolg ausweiſet, ſo unendlich leicht iſt, daß ſich nach dem Erſcheinen faſt Jedermann nur hinſetzen, und die Hexameter in Jamben auflöſen durfte, um auch die Bühne und deren Freunde an der Herrlichkeit des Werkes und ſeiner Bewunderung Theil nehmen zu laſſen. Gewiß wäre dies auch geſchehen, wenn im Jahre 1800 unſer Theater nicht ein ganz anderes geweſen wäre, als das jetzige.

Es mußte erſt die neueren Revolutionen erleben, die es gegen Unwahrſcheinlichkeiten und Unmöglichkeiten ſo tolerant, und eben darum, nach Gelegenheit, gegen das Vortreffliche ſo unduldſam gemacht haben, um ein Schauſpiel aufzunehmen, das eigentlich, ſo wie es da liegt, gar keine Handlung vorträgt, denn es iſt faſt nicht anders, als wenn das epiſche Gedicht geradezu von einer etwas unleſerlichen Hand abgeſchrieben wäre. Eben ſo, wie dieſes, fängt das Schauſpiel an, eben ſo endigt es; man vernimmt oft die nämlichen Worte, nichts iſt hinzu erfunden, ſondern Manches, ſogar ſelbſt dramatiſch Charakteriſche, weggelaſſen, und das Auffallendſte der Umarbeitung beſteht nur darin, daß der Geiſtliche, vorzüglich aber der Apotheker, als durchaus müßige und überflüſſige Perſonen auftreten, die weder etwas

Ernſtes, noch Spaßhaftes zu ſagen wiſſen. Warum der Doktor es ſo pleonaſtiſch ein idylliſches Familiengemälde nennt, iſt nicht ſo recht zu begreifen, wenn er nicht durch den Titel vielleicht allen Argwohn einer Handlung oder eines dramatiſchen Stückes in uns vernichten will: denn daß ihm dies „bildchenartige Gemälde" nur ſo unachtſam, wie etwa der Ausdruck „theatraliſches Theaterſtück" entfahren ſein ſollte, iſt nicht anzunehmen; obgleich ſich auch dies entſchuldigen ließe, denn wie viele Theaterſtücke haben wir nicht heut zu Tage, die nicht im mindeſten theatraliſch ſind?

Alſo mit dem Autor keinen Streit darüber, daß ſein Drama ſo wenig dramatiſch iſt, daß er die Nebenfiguren nicht zu Epiſoden gebraucht hat, daß der Apotheker nicht ſchärfer, als im Originale auftritt, wozu ſchon die Verpflanzung auf die Bühne von ſelbſt führen mußte, wenn der Autor ſeines Stoffes nur irgend mächtig war. Es könnte vielleicht auch der idylliſchen Unſchuld ſchaden, wenn der Vater etwas mehr Verſtand hätte, und nicht jeden Zank ſo aus dem Blauen holte und die Verſöhnung eben ſo oft wie in Zerſtreutheit erfolgte. Der große, bewegte Hintergrund, auf welchem Goethe's Meiſterwerk ſchwebt, hätte dem ächten Dichter auch Stoff genug geboten, um, wenn er dieſen und jenen Vorfall in den Vorgrund zog, zu rühren und zu erſchüttern, ſowie herrliche Gedanken zu entfalten, die beſonders in unſeren Tagen der Verwirrung geſagt und kräftig wiederholt werden ſollten. Auch wegen der verkümmerten Dorothea ſoll der Bildchenmaler nicht in Anſpruch genommen werden, daß dieſe herrliche Erſcheinung hier faſt zum Nichts verſchwindet, und daß man von der Heldin keine That wahrnimmt, als wie ſie Wäſche ausſpreitet. Idylliſch vielleicht, ſchwerlich dramatiſch, noch weniger heroiſch. Ein Poet hätte ſich wol erdreiſtet, ſie

irgend etwas vor den Augen der Zuschauer thun zu lassen, was der Schilderung, die der patriarchalische Schulze von ihr entwirft, entspräche. Aber ein ächter Dichter, der Muth genug in sich spürte, als Hektor dem Achilles gegenüber zu treten, hätte doch vielleicht bei dem Anblick des Götterkindes, in Hephästos' Rüstung glänzend, die Flucht ergriffen, und wir hätten auch nach einigen zwanzig Jahren noch kein Drama aus diesem allbekannten, geliebten Gedichte erhalten, welches die meisten Deutschen auswendig wissen, oder doch wissen sollten. Und so möchte man dem Bühnenschriftsteller noch dafür danken, daß seine Arbeit wenigstens keine Parodie, keine Satire geworden ist, sondern sich nur ganz unschuldig neben seinem großen Vorbilde hinbewegt.

„Lear," Tragödie von Shakspeare.

Wenn diese Tragödie und „Macbeth" und „Hamlet" die merkwürdigsten, größten und unergründlichsten Schöpfungen der neueren tragischen Kunst sind, so ist unter diesen wieder das Leben des britischen Königs, wenn auch nicht das geheimnißvollste, doch gewiß das erschütterndste Werk. Noch niemals hat die tragische Muse auf so ungeheure, so furchtbare Weise das Schicksal entfaltet und das Leben dargestellt; es ist wirklich, als sähe man die ganze Welt und alle Kräfte derselben zusammenbrechen, und alle Schönheit, Liebe, Tugend und Leben einer allgemeinen Zertrümmerung, dem alten Chaos entgegeneilen.

Mit der Schuld muß die Unschuld fallen, mit dem Laster das Schöne, der ungeheuerste Wahnsinn springt aus

der Uebereilung und der gesteigerten Leidenschaft, wie ein gewappneter Riese, hervor, das Furchtbare und das Aberwitzige, der tiefste Schmerz und die Fratze berühren sich nicht nur, sondern sie werden durch das seltsamste und doch verständlichste Räthsel eins und dasselbe, und das Menschenherz, das von dieser wundersamsten Schöpfung nicht auf eine mehr als gewaltige Art erschüttert wird, muß entweder sehr stark und tapfer, oder von eiskalter Gefühllosigkeit umschlossen sein.

Erwägt man, was der Dichter alles in einem kurzen Zeitraum von drei Stunden in Thätigkeit setzt, welche Gefühle und Rührungen er anklingen läßt, welch große, fast unübersehbare Masse der verschiedenartigsten und tiefsten Gedanken er vorüberführt, wie viel Raum ihm noch zu Witz und Scherz übrig bleibt, welche Erschütterungen er selbst erlebt haben muß, um so innig vertraut von allen diesen Schrecknissen sprechen zu können, und wie er dennoch in diesem Wirbelwinde aller Leidenschaften in dieses scheinbare Chaos der Verzweiflung Licht und Ordnung mit so sicherer Hand wirft, mit welchem milden, lächelnden Blick er alle diese Geister und Gespenster beherrscht: so ist es wol schwer, das Maß unserer Bewunderung eines solchen Genius nur irgend anzeigen oder gar beschränken zu wollen; denn dem Sinne, der ganz in dieser Schöpfung aufgeht, entschwindet alle übrige Größe, und das beseligende Gefühl, daß wir als Menschen im Verständniß der Herrlichkeit Theil an ihr haben, erfüllt, nach überstandenen Schmerzen, den ganzen Raum unseres Wesens mit beruhigender Kraft.

Ueber das Gedicht selbst genügend zu sprechen, dazu wird ein Raum erfordert, den diese Blätter nicht gewähren können. Auch kann es nur im Zusammenhange mit den übrigen Werken des Meisters geschehen, darum erlaube

man mir hier einige flüchtige Betrachtungen oder Anmerkungen. Der Zuschauer oder Leser kann sich auch, indem er auf so große Art erschüttert wird, des Verständnisses hier am wenigsten erwehren; bleibt ihm gleich manches Einzelne räthselhaft stehen, so wird er dennoch durch die Wirkung, die ihn ergreift, in jene überirdische Region entrückt, wo ihm die Idee entgegenkommt.

Die Darstellung des Gedichtes kann man wol, mit billigen Einschränkungen, eine gelungene nennen. Genie, ungewöhnliches Talent, jene Erhabenheit, die durch sich selbst das Uebermenschliche darstellt, kann sich Niemand geben: dergleichen zu fordern, besonders wenn man die Bedingungen einer jeden Hervorbringung nicht als Kenner zu würdigen weiß, ist höchst unbillig, ja es kann zu Zeiten wahre Grausamkeit sein. Jene fliegende Hitze, oder vornehme, wegwerfende Manier, die Alles tadelt, die niemals mit bereitwilliger Gutmüthigkeit der Täuschung und dem Anerkennen entgegen geht, ist der Barbarei verwandter, als sie sich selber wird eingestehen wollen. Soll der „Lear" mit allen seinen Personen und unzähligen Bedingnissen nur ganz vortrefflich dargestellt werden, so muß das deutsche Theater, noch mehr aber das englische, auf dieses Werk, ja wol auf alle des großen Dichters Verzicht leisten. Auch bei der Gesellschaft des Dichters wird im Jahre 1608 Manches gefehlt haben, Manches schwach gewesen sein, so sehr ich auch überzeugt bin, daß die Theaterkunst damals in London auf einem hohen, vielleicht auf dem höchsten Punkte der neueren Zeiten stand. Es ist aber nicht nur Gewinn, es ist eine Nothwendigkeit, die Gedichte des Briten von Zeit zu Zeit wieder in der Darstellung zu versuchen, weil sie den frühesten und sichersten Grund unseres neueren Theaters ausmachen, weil unsere neueste

Zeit nur von ihnen, sowie die griechische vom Homer, anhebt.

Es ist erfreulich und beweist für die menschliche Natur, daß nach allen Verirrungen unserer Tage der Sinn für Shakspeare bei der Menge noch nicht erstorben, ja kaum gelähmt ist. Mag die Begier, ihn zu fassen, nicht so scharf, wie in den siebenziger Jahren sein, so müssen wir doch gestehen, daß unsere Einsicht vielseitiger geworden ist, daß uns gewisse arme Beschränkungen dieser einzigen Dichtungen nicht mehr so nothwendig dünken, als es damals selbst die Ausgezeichneten fanden. Das hiesige Theater verdient das Lob, daß es vielleicht das Erste und bis jetzt das Einzige in Deutschland, selbst in dem neuen England ist, welches versucht hat, diese Schauspiele unverkürzt und unverändert zu geben. (Ich sage vielleicht, denn ich kenne die Bearbeitung nicht, nach welcher der „Lear" in Berlin gespielt wird.) Die frühere Bearbeitung von Schröder und Bock konnte dem Freunde des Dichters und dem Kenner noch weniger genügen; die englische des Tate, die man lange in London beibehalten hat, ist durchaus thöricht, und entstellt die Tragödie, vorzüglich durch die lächerlichen Liebesscenen, die der Cornelia und dem Edgar gegeben sind, die sich in der Wüste wiederfinden.

Die Aufführung hier war aber deswegen eine gelungene zu nennen, weil alle Mitspielenden, oder die meisten, von der Größe der Aufgabe durchdrungen waren, und alle Kräfte anstrengten, um sie würdig zu lösen. Da die Schauspieler bei einer so großen Anstrengung ihrer Kräfte, sowie Maler und Bildhauer bei den Kunstausstellungen, gewissermaßen ein Anerkennen, oder einen zurechtweisenden Tadel fordern können, wenn einmal über diese Theatererscheinung gesprochen wird, so werde ich hier einige Betrach-

tungen über das Spiel, aber auch nur hingeworfen, folgen laſſen, weil man nach einer erſten Aufführung nicht mehr geben kann, oder die genauere Auseinanderſetzung zu weit führen dürfte.

Herr Hellwig entwickelte als Lear eine Kraft und Mannichfaltigkeit der Geberden, die mich erfreulich überraſchte; er war ſo ganz in ſeiner Rolle aufgegangen, daß man das Individuum des Schauſpielers vergaß: ein Lob, was man in unſeren Tagen nur ſelten den Künſtlern, wenn man aufrichtig bleiben will, gewähren kann. Seine Kraft verließ ihn nie, wenn er ſie auch zuweilen mehr ſteigern konnte. Am furchtbarſten war die Scene des vierten Aktes. Das Meiſte im erſten trefflich, vorzüglich der Schluß. Die Rieſengeſtalt des Königs erſchien immerdar würdig. Dieſer ſtarke Mann iſt es, dieſer unbezwingliche, an dem Gram, Verzweiflung, Wahnſinn und Schmerzen aller Art lange zu zehren haben, bevor ſie ihn völlig überwältigen und er endlich mit ganz gebrochenem Herzen ſeinem Schickſal unterliegt.

Wie wunderbar benutzt Shakſpeare die größten Ausbrüche der Leidenſchaft, ja des Wahnſinns und der Raſerei, um ſeinen Perſonen in dieſen Zuſtänden die erhabenſten Wahrheiten, die tiefſinnigſten Gedanken in den Mund zu legen. Die Art, dieſe zu ſprechen, ohne daß der Gedanke, oder die Erſchütterung der Leidenſchaft darunter leide, iſt eine Kunſt, die wohl ſtudirt und gefühlt ſein will. Hier war es auch, wo, ungeachtet aller löblichen Beſtrebungen, der Schauſpieler noch Manches zu wünſchen übrig ließ. Nach der letzten, rieſenhaften Anſtrengung, in welcher er Cordelia in den Armen herbeiträgt, muß er auch wol noch ſchneller und gewaltſamer zuſammenbrechen. Schön war das Erwachen vom Wahnſinn, trefflich die Art, mit der er den verſtellten Wahnwitzigen betrachtete; aber auch hier

konnte vielleicht ſeine ganze Darſtellung, vom Augenblick der Erſcheinung des Nackten noch eine plötzlichere Umwendung nehmen, weil dieſe unvermuthete, entſetzende Figur ihn faſt zwingt, in einen ähnlichen Ton des Aberwitzes einzuſtimmen.

Ungefähr von 1770 bis 1790 kann man als die goldene Zeit unſerer Schauſpieler bezeichnen. Schröder war damals in ſeiner entwickelten Kraft und unternahm die Darſtellung der verſchiedenſten Rollen; mit jeder Schwierigkeit wuchs ſeine Kunſt; er brachte den „Hamlet", „Othello", „Macbeth", „Lear" bald nach einander auf die Bühne; er war vom „Götz von Berlichingen" begeiſtert, „Clavigo" erſchien, die ſeltſamen Compoſitionen von Lenz zogen ihn an, und derſelbe mächtige Anſtoß, der damals unſerer Literatur einen ganz neuen und merkwürdigen Umſchwung gab, theilte auch den Schauſpielern und dem Publikum einen friſchen Enthuſiasmus, ein kräftiges, großartiges, wenn auch zuweilen ungebildetes, Wollen mit. Dieſe Jahre, von 1773, in welchen Goethe zuerſt als Schriftſteller auftrat, werden in der Geſchichte unſerer Literatur immer die merkwürdigſten bleiben; ich erinnere mich nicht, ſchon irgendwo die Darſtellung dieſer geiſtigen Erneuung auf die gehörige Weiſe gezeichnet oder gewürdigt geleſen zu haben. In jenen Tagen ſelbſt waren die Parteien zu aufgeregt, um den großen Gegenſtand gehörig vertheidigen oder beſtreiten zu können. In dieſen Jahren geſchah durch die That, was Leſſing viel früher ſchon als ſeinen herzlichen Wunſch ausgeſprochen hatte, daß man den Tragödien der Franzoſen den Rücken wendete und ſich mit den großen Erſcheinungen der engliſchen Bühne befreundete. Dazumal, obgleich Eckhof im Anfang dieſer Periode ſtarb, wurde das Theaterſpiel, hauptſächlich durch Schröder, feſtgeſtellt, welches wir das deutſche

nennen müssen: die wahre Recitation, das ächte Sprechen, im Lustspiel, wie in der Tragödie, welches jenen monotonen, sich immer wiederholenden Tonfall nicht kennt, der in dieser scheinbar künstlichen Deklamation sie in falschen, übeltönenden Gesang verwandelt; diese Rede steht dem schwülstigen Aufblasen und Festhalten einzelner Worte und Phrasen, ohne welche die französische Tragödie nicht fertig werden kann, eben so fern, als jener klappernden, gemeinen Nüchternheit, durch welche uns so manche deutsche mißrathene Schauspieler verletzen. Gewiß die schwerste Aufgabe, immer nur zu sprechen, und doch der Sache angemessen, stets würdig, ausdrucksvoll, in jedem Seufzer, im leisesten, wie im stärksten Tone des Gefühls, die Dichtung, die Leidenschaft reden zu lassen. Die Deklamation, auch die blendendste, ist bei weitem leichter zu erschwingen. Dies Kämpfen eines gewissen Sing-Sangs mit der ächten Sprechweise, indem bald dieses, bald jenes auf eine Zeit den Sieg davontrug, ist die Geschichte aller neueren Theater. Baron, wie Garrick, wurden dadurch berühmt, daß sie auf mehrere Jahre den falschen Gesang verbannten und die Natur wieder einführten. Und immer wieder, um nur das Geringe und Nüchterne zu vermeiden, welches freilich höchst widerlich ist, fallen große Talente auf diesen Gesang, auf jenes Aufbauschen des Tones zurück, um Zärtlichkeit, Würde, Schmerz oder Verzweiflung ausdrücken zu können. Jener falsche Gesang herrscht auch jetzt auf unserem deutschen Theater fast allenthalben, und die meisten Schauspieler wissen wirklich nicht mehr, wie sie Verse anders, als mit diesem unangenehmen Tonfall, vortragen sollen.

In jener oben bezeichneten trefflichen Zeit verwarf man aber mit dem französischen Trauerspiele und seiner Manier es darzustellen, nicht die feinen und ergötzlichen Lustspiele

derselben Nation. Die komischen Schauspieler in Deutschland, Frankreich, Italien und England haben sich auch immer näher gestanden, als die tragischen: die Nothwendigkeit, Charaktere zu erschaffen und Lachen zu erregen, zwingt sie, der Natur und Wahrheit getreu zu bleiben. Diese Vermischung des englischen und französischen Theaters bewahrte vor zu großer Einseitigkeit und hemmte jene falsche Hitze etwas, die überstürzend in mehr oder minder geistreichen Nachahmungen sich oft so weit vergaß, daß schwache Talente den „Lear" und „Hamlet" noch überbieten wollten, oder in wilder Verwirrung ein Cento von Shakspear'schen Effekten aus allen seinen Schauspielen zusammen würfelten, zum Entsetzen der Nüchternen, die dann oft in blöder Angst Racine und Aristoteles und die sogenannte Regel als schützende Gottheit anriefen, deren Dienst die neuere Schule auf immer vernichten wollte.

Mit Schröder zugleich war Reinicke mit Recht berühmt, auch Brockmann und Borchers; manches herrliche Talent, von großen Vorbildern auf die rechte Art begeistert und geführt, gedieh; Fleck's Kraft entwickelte sich in der Bestrebung, Shakspeare zu fassen, und später, Schiller zu verherrlichen. Iffland, der sich schon wieder der französischen Art annäherte, hat durch Beispiel und Lehre jenen großen, ächten Styl der deutschen Darstellungsweise zuerst wieder verdunkelt, und Künstelei, Zufälligkeit, ausgerechneten Scharfsinn nur zu oft an die Stelle der Wahrheit und Natur gesetzt.

Dies, als Neuigkeit, riß auch wieder hin, und würde, weil es leichter zu erreichen steht, nachgeahmt. Bemerken, künsteln kann Jeder, schaffende Phantasie haben nur Wenige, und diese war es auch, die Iffland fehlte. Darum war er in manchen Rollen des Lustspiels trefflich, in eini-

gen musterhaft; aber in der Tragödie, wo keine Nachahmung stattfindet, wo der Schauspieler Alles aus seiner Phantasie nehmen muß, konnte man ihn ohnmächtig nennen, wenn man unbefangen war, und Schröder oder andere große Schauspieler gesehen hatte. Sein „Lear" war beinahe komisch, so bestrebte er sich, ihn aus Zufälligkeiten, die lieber fehlen durften, Künsteleien, die nur störten, aufzubauen. Von Shakspeare's Geist und Absicht blieb gar nichts übrig.

Die Forderung wäre eine ungerechte, daß alle Talente eine Rolle auf dieselbe Art spielen sollten. Shakspeare hat seine Charaktere auch so vieldeutig angelegt und so reich ausgestattet, daß es schon Gewinn ist, wenn ein Schauspieler nur eine Seite richtig auffaßt: er wird immer noch Ruhm davontragen, wenn er auch Vieles im großen Dichter nicht vernommen hat. Und wer möchte zu behaupten wagen: er könne und werde den Shakspeare ganz ergründen und erschöpfen? Hat doch der Schauspieler Gelegenheit, selbst hie und da einen Zug zu erleuchten, ein Wort zu verdeutlichen, was der Dichter selbst vielleicht nicht ganz so beachtet hatte. Aber die arme Gebrechlichkeit, die schwächliche Blödigkeit, mit welcher Iffland diesen Charakter erläutern wollte, war ganz zu verwerfen, weil sie der Wahrheit und der Absicht des Dichters völlig widerspricht, und überhaupt dem Wesen der theatralischen Darstellung durchaus fremd und ungeziemend ist. Ein solcher „Lear" wird ein verzerrtes und widriges Leidenspiel.

Unser Darsteller hebt vorzüglich die Kraft heraus, und zeigt wol zu wenig die Schwäche des Greises: in der letzten Scene besonders war eine gewisse schwankende Verlegenheit sichtbar. Auch der stärkste Greis kann sich nicht so rüstig vom Boden erheben. Herr Hellwig verdient das Lob,

daß er niemals deklamirt. Hüte er ſich vor dem Gegentheil, dem geringen, oder nüchternen Ton. Jedermann muß anerkennen, wie viel er in dieſer Rolle, die ſo ungeheure Anforderungen macht, geleiſtet hat, wie Vieles ihm gelungen iſt. Noch einige ſolche Studien, in die der Schauſpieler ſich mit dieſer Liebe verſenkt, und es iſt keine Frage, daß er einen viel bedeutenderen Platz erringen kann, als auf welchem wir ihn jetzt wahrnehmen. Er hat durch die That bewieſen, daß es ihm an den Mitteln nicht fehlt.

Fleck hob mehr auf eine wahrhaft wunderbare Weiſe den Humor heraus, ohne welchen Shakſpeare keinen einzigen ſeiner tragiſchen Charaktere gelaſſen hat. Dieſe ſonderbare Kühnheit, die den meiſten Schauſpielern abgeht, weil ſie es ohne Beruf freilich nicht wagen dürfen, einen Anklang des Komiſchen mit dem Ernſt zu verbinden, und ſelbſt in die Töne der Verzweiflung und des tiefſten Schmerzes eine gewiſſe Kindlichkeit, Naivetät, wunderlichen Widerſpruch mit ſich ſelbſt, oder man nenne es, wie man wolle, hineinzuwerfen, dieſes ſeltſame Talent war Fleck's Größe und ihm, ohne Anſtrengung, das natürlichſte. Es iſt nicht zu beſchreiben, was durch dieſe Gabe ſein „Macbeth" in vielen Stellen, und eben ſo ſein „Othello", oder „Lear" gewannen. Alle jene ſonderbaren Reden und Uebertreibungen, die ja auch oft genug die engliſche ſchwache Kritik angemerkt und bedauert hat, wurden durch Fleck's poetiſche Kraft eben ſo viele Schönheiten: das erſchütterte eben, was Manchem dürftig oder überflüſſig ſchien, und dieſer merkwürdige Mann hätte mit Sicherheit den ungefälſchten, ganzen Text des großen Dichters brauchen und uns mehr, wie alle engliſchen Commentatoren, jene Stellen erläutern können, die auch ein Garrick nicht beachtete, oder anſtößig fand, der ſich überhaupt, in ſeinen Umarbeitungen wenigſtens, nicht als

der Künſtler zeigt, der ſeinen verehrten Bühnenvorfahr hinlänglich verſtand.

Reinicke, den ich nicht geſehen habe, mochte vielleicht mehr das Herzliche, Edle und Rührende der Rolle herausheben. Alle Kenner ſtimmen darin überein, daß er groß und unverbeſſerlich in ihr erſchien.

Meyer ſagt in ſeinem Werke, daß man über Schröder's „Lear" allein ein eigenes Buch ſchreiben könne, wenn man ihm wolle Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Ich glaube es gern, denn wer könnte wol die ſchaffende Phantaſie dieſes Mannes, ſeine Kunſt, die immerdar mit der Natur Hand in Hand ging, ergründen? Er hat es ja bewieſen, daß der Schauſpieler ſich in ſeinem Gebiete als der größte Dichter bewegen könne. Alles, was Schröder that, zeigte von großem Verſtande und tiefer Einſicht, und dadurch konnte er das verwirklichen, was ihm der Schatz der reichſten Phantaſie darbot, und durch die Kunſt vermochte er es, die Natur zu beſiegen, die ihn, für die Tragödie beſonders, nicht günſtig ausgeſtattet hatte. Denn ſo edel ſeine Phyſiognomie war, ſo war doch ſein Auge matt und ſein Organ mangelhaft.

Wüßte ich nur Alles das, was ich zu ſeinem unbedingten Lobe als Schauſpieler ſagen muß, mit ſeiner Art und Weiſe zu reimen, wie er die Werke ſeines bewunderten Shakſpeare für Deutſchland bearbeitete. Es gibt freilich eine Tyrannei des Publikums, der ſich auch der größte und beliebteſte Künſtler nur vergeblich widerſetzen wird; aber Schröder weicht oft von ſeinem Autor ab, wo dieſe Rückſicht ihn nicht dazu zwingt. Es iſt daher an dieſem großen Manne merkwürdig und lehrreich, wie er mit ſeinem tiefen Verſtändniß, mit ſeiner Schöpferkraft, die den Dichter verklärte und verherrlichte, ihm doch nur bis zu einer

gewiſſen Weite folgen konnte, dort den Glauben an ihn verlor und zaghaft umkehrte, um im Gediegenſten und Nothwendigſten auch nur einen Dichter zu finden, der ſchwach oder eigenſinnig iſt, deſſen Schwächen aber auch ſo, faſt unbewußt, ſchöne einzelne Stellen entfallen. So furchtbar die Gewitterſcenen ſind, die die menſchliche Natur zu erſchöpfen ſcheinen, ſo iſt dennoch der Auftritt im kleinen Zimmer, wo der entkräftete Lear phantaſirt, der Narr einſtimmt, und der verſtellte Edgar ſich durch Unſinn tröſten will, im Zuſammenhange noch ungeheurer, es iſt — man hört ein ganzes Chor

Von hunderttauſend Narren ſprechen —

Und dieſer Aberwitz dringt durch ſeinen Schmerz in die tiefſte Seele, hier iſt der höchſte und ſchwindelndſte Punkt des Schauſpiels. Dieſe Scene konnte Schröder als ſolche nicht gebrauchen, aber vorher, und vorzüglich gegen den Schluß, nimmt er faſt alle Reden auf, die hier der König ſpricht. Und der große Menſchenkenner bedachte nicht, daß nach allen Schmerzen, nach allem Toben und Fluchen ſich nun endlich die erſchöpfte Natur durch wirklichen Wahnſinn hilft und rettet. Dieſer und der Schlaf machen eine Epoche im Leben Lear's; die mordende Spitze des Grams iſt abgebrochen, er iſt irre, und faſelt und ſpricht weiſe, tiefſinnige Gedanken aus, ſein früherer Schmerz fliegt nur von Zeit zu Zeit wie ein Schatten über ſein beruhigtes Gemüth. Nach dem zweiten Schlaf, aus welchem wir ihn erwachen ſehen, iſt er ſchwach und kindiſch, die Naturkraft iſt erſchöpft, und wenn er noch leben ſoll, wird er dem Blödſinne nahe ſtehen. Einmal noch erhebt ſich der Rieſe, als ſie ſein Kind ermorden wollen; er kann ſie nicht retten, trägt ſie aber ſelbſt herbei, und nun, in einer kurzen Scene, ſehen wir noch einmal in wenigen Reden das frühere Lei-

den, die ganze Furie des Schmerzes, kindische Freude, da er Cordelien erwacht glaubt, das Unbewußte des blöden Alters, und endlich das sanfte Auslöschen des Dochtes, dem nach dem letzten Schmerz, nach dem ganz gebrochenen Herzen kein Oel des Lebens mehr zufließen kann.

Dies ist in kurzer Andeutung die naturgemäße, nothwendige Aufeinanderfolge von Lear's Gram, Verzweiflung, Wahnsinn und Tod. Jene Umstellungen stören ohne Zweifel den Sinn des Gemäldes, und wie viel Kunst hat Schröder anwenden müssen, um diese Unnatürlichkeit wieder in Natur zu verwandeln. Beim Shakspeare können die Schauspieler dergleichen organische Verletzungen immer nur auf gewisse Weise wieder gut machen: ihre täuschende Kraft kann den gewöhnlichen Zuschauer blenden und befriedigen, wer aber mit dem Dichter völlig einverstanden ist, dem wird dergleichen so schmerzhaft fallen, als wollte man aus dem „Tyrannos" einige Reden in den „Oedipus in Kolonos" versetzen. — Und doch beharren unsere Veränderer Shakspeare's immer noch auf diesem Wege, wenn sie es nicht noch schlimmer machen. Und die Engländer sind hierin noch weiter zurück, als die Deutschen.

Es ist nichts leichter, als, um die Veränderungen des Theaters zu vermeiden, verschiedene Scenen Shakspeare's in eine zu ziehen, manches Vorfallende erzählen zu lassen, und dergleichen mehr, was auch zu allen Zeiten den Verbesserern zu Gebote gestanden hat. Wäre Shakspeare ein so schwacher Dichter, daß er die Mannichfaltigkeit seiner Scenen nur so aus Zerstreutheit, oder um wieder ein Blatt zu füllen, vorführte, so wäre es auch an der Ordnung, ihn auf diese bequeme Art zurecht zu weisen. Kann mit irgend einer Wahrscheinlichkeit die Dekoration stehen bleiben, wenn die Sprechenden abgegangen sind, so lasse man sie; ist es

völlig unmöglich, so verwandle man. Lassen wir uns diese Umänderungen der Scene, von der der Brite nichts wußte, doch so mancher armseligen Effekte wegen gefallen: warum denn nicht auch, um einem großen Geiste nicht die Folge seiner Gedanken zu unterbrechen, welche er für eine nothwendige hielt, um sich uns gerade auf diese Weise mitzutheilen? Will man strenge sein, und eine gewisse prosaische Wahrheit fordern, so dürfte dies Verschwinden und Erscheinen der Dekoration wol nur in Zauberstücken stattfinden: da wir sie uns aber einmal auch in bürgerlichen Familiengemälden gern gefallen lassen, da unser Auge einmal daran gewöhnt ist, was thut es denn einem vernünftigen Wesen, wenn dies Umändern zwei oder drei Mal mehr geschieht, als in Schauspielen, die nur wenige Handlung und sehr oft noch weniger Gedanken vortragen? Nur kehre man sich freilich nicht an die Ueberschriften, die alle erst von den Editoren Shakspeare's hinzugefügt sind, denn sonst möchten vielleicht in manchem Schauspiel mehr als hundert Scenenverwandlungen aufzuzählen sein. Ich gebe auch zu, daß, wenn Shakspeare in unseren Tagen leben könnte, und er sich die offenbare schlechtere Einrichtung des Theaters gefallen lassen müßte, er seine Stücke anders stellen würde, daß er selbst Vieles zu seinem Vortheile würde zu gebrauchen wissen: aber seine großen Meisterstücke, wie wir sie jetzt einmal besitzen, werden gestört oder verdorben, wenn die Zufälligkeit oder die Mängel unserer Bühne uns so wichtig und unerläßlich sind, daß wir ihnen die geistigen Schönheiten und den Sinn der Gedichte opfern. Der Verständige wird sich doch lieber eine Ungeschicklichkeit, oder kleinere Unwahrscheinlichkeit gefallen lassen, als jenes gewaltthätige Auseinanderreißen von Gefühlen, Gedanken und Uebergängen, oder das Wegnehmen von Ruhepunkten, die der weise

Dichter alle mit Ueberlegung einführte, um uns auch das höchste Entzücken zu geben, welches die dramatische Kunst nur erschaffen kann. Dem Kenner wäre es ohne Zweifel am liebsten, diese Werke auf einem verständig eingerichteten Theater ohne alle Dekorationen zu sehen, und erst dann würden wir ihre ganze Bühnenbedeutung verstehen, wenn wir uns einmal eine der seinigen ähnliche Scene wieder herstellten. Ist die Einrichtung der Scene einmal dem Geschmacke nicht zuwider (und wir haben sie ja, wie sie jetzt ist, angenommen, um verändern zu können), so kann in der öfteren Verwandlung das Unerlaubte und Unkünstlerische nicht liegen.

Es mag verdrüßlich sein, dies so oft zu hören: muß man aber nicht immer wieder darauf zurückkommen, wenn man sieht, daß ein Sinn, der das Widrigste und Unerlaubteste aller Art verträgt, ja sich daran erfreut, nicht über solche Zufälligkeit hinaussehen kann, um einen schönen Genuß wahrzunehmen? Ich kann darum Schröder's Zusammenziehen vieler einzelnen Scenen nicht loben, noch weniger, daß er den märchenhaften Anfang des Trauerspiels ganz unterdrückte. Nach seiner Anordnung müßte Gloster, die Episode, die Haupthandlung hervorbringen.

Schröder war so groß, daß diese Bemerkungen seinen Ruhm nur wenig schmälern können. Seine Kunst war Natur, sein Effekt Wahrheit, und er verschmähte jene Künstlichkeiten, epigrammatische Feinheiten und gedrechselte Seltsamkeiten, die manchem Spätern einen übereilten Beifall der Menge erworben haben. Der Ruhm des Kean und Booth in London, sowie mancher Anderen, beruht auf dergleichen Unnatürlichkeiten, die John Kemble verschmähte, aber dennoch dem Vorwurfe der Manier nicht entgehen konnte. Die englischen Schauspieler gehen recht eigentlich

darauf aus, den bekannteſten Stellen Shakſpeare's, die Jeder auswendig weiß, durch Pauſe oder Accent, oder etwas willkürlich Hinzugefügtes, einen neuen, bis dahin noch nicht bemerkten Sinn unterzulegen, Leſearten, wie ſie es nennen: ein Gebrauch, der, wenn er zum Mißbrauch wird, wie es in unſeren Tagen geſchieht, den Sinn des Dichters gewaltſam zu zerſtören droht. Betterton las ſchon im „Othello" und „Macbeth" zwei bekannte Stellen anders, und es war bei ihm zu loben, daß er durch eine Pauſe und einen Accent dem Verſe einen höheren Sinn unterlegte. Aber der Beſte kann leicht auf dieſem Felde ſophiſtiſiren. Brockmann, der Schüler Schröder's, ſpielte in Wien den „Lear" und ward von Allen bewundert. Im vierten Akt beſtieg er bei den Worten: „ich will euch predigen", einen Baumſtumpf, der ihm dazu hingeſtellt wurde. Dieſe Aktion iſt weder nothwendig, noch verſchönernd. Als Schröder in derſelben Rolle in jener Stadt auftrat, zeigte er ſich in dieſer Scene ſo ſchwach und erſchöpft, daß ſein zitternder Fuß den alten Körper nicht zu dieſer Erhöhung hinaufheben konnte, um den Zuſchauern zu zeigen, wie ſein Vorfahr nur etwas Unächtes in die Handlung hineingelegt hatte, eine Zufälligkeit, die beſſer fehlen konnte. Ein noch lauterer Beifall belohnte ihn. Der verſtändige Schröder mußte ſich aber wol im Stillen ſagen, daß er hier noch ſophiſtiſcher, als Brockmann, verfahren ſei, denn, wenn der Alte ſo ſchwach war, konnte er gewiß nicht im Felde umherſchwärmen, und noch jetzt ſeine Aufſucher nach ſich laufen machen.

Das Zuſammenſpiel auf hieſiger Bühne iſt ſehr zu loben. Kent (Herr Julius) war vortrefflich, Anſtand, Adel, tiefes Gefühl, und als Cajus ein eigener, treuherziger Humor, der nach und nach der Empfindung wieder Platz

machte. Auch die letzte Scene der sterbenden Erschöpfung war schön. Gloster (Herr Werdy) etwas zu monoton: der Schluß des dritten Aktes trefflich.

Edmund (Herr Pauli) brav, vielleicht etwas zu scharf, die heftigen Scenen trefflich. Wenn Talent und Einsicht sich vereinigen, so wird ein Schauspieler eine Aufgabe nie verfehlen.

Edgar (Herr Karl Devrient) ist, nächst Lear, die schwierigste Aufgabe des Stücks. Bei der Wiederholung hatte der Schauspieler seine Rolle besser und edler gefaßt, als das erste Mal, wo er sie zu schwer nahm, auf Alles Accent legte und die Wahnsinnsscenen dadurch verlängerte.

Der Narr (Herr Burmeister) sehr originell, komisch und herzlich zugleich; die Uebergänge in die Rührung wurden vortrefflich angedeutet, und die Anforderung, daß kein Scherz verloren gehe, und doch kein ungeziemendes Lachen die Tragödie störe (eine schwere Aufgabe), befriedigend erfüllt.

Die bösen Töchter wurden dadurch sehr gut dargestellt, daß sie so milde, als möglich, erschienen. Wo der Schauspieler so starke Zeichnung findet, darf er nie fürchten, mißverstanden zu werden. Die Ruhe und scheinbare Milde der Regan thut sehr gut. Uebertreibung hätte hier Alles verderben können. Schade, daß Cordelia die schönen Sachen, die sie sagte, wieder mit jener monotonen Deklamation gab. Cordelia kann nicht einfach und kindlich genug gesprochen werden.

In Ermangelung einer guten Uebersetzung legte man die des jüngeren Voß zum Grunde, die an verschiedenen Stellen gebessert ward. Sie spricht sich ziemlich gut: aber welch ein Unterschied gegen jene musterhafte Schlegel's, gegen jene unvergleichlich musikalische Sprache, in welcher

wir hier den „Romeo" und den „Venetianiſchen Kaufmann" vernehmen. Zwar hat der „Lear" weniger Stellen von der Lieblichkeit jener früheren Stücke, in welchen natürlich der Gegenſtand eine zartere Sprache fordert, indeſſen iſt in der Ueberſetzung mancher Vers ſchleppend, und zu oft muß ein uneigentlicher Ausdruck den richtigen vertreten. Zwei oder drei Mal hat man einige Worte aus der neueſten Ueberſetzung des älteren Voß genommen, die ſich ſonſt wol auf keine Weiſe dazu eignet, von der Bühne gehört zu werden. Dies wird nur für die etwanigen Kritiker angemerkt, ſowie der Umſtand, daß einige Mal Leſearten aufgenommen ſind, die die engliſchen Editoren ohne Noth verworfen haben.

Bemerkungen über einige Charaktere im „Hamlet", und über die Art, wie dieſe auf der Bühne dargeſtellt werden könnten.

Jene Zeit, in welcher Schröder den „Hamlet" zuerſt auf die Bühne brachte, kann man wol mit Recht das goldene Zeitalter der deutſchen Schauſpielkunſt nennen. Es dürfte einem Geſchichtſchreiber des Theaters, der ſich bemühen wollte, deſſen verſchiedene Perioden darzuſtellen, nur ſchwer fallen zu beſtimmen, wie weit ſich dieſe Epoche erſtreckte. Daß ſie ſchon längſt hinter uns liegt, darüber kann unter Kennern keine Frage ſein, und die Hoffnung, daß etwas Aehnliches ſich in Zukunft einmal wieder hervorthun werde, iſt eine ſchwache.

Als Schröder uns zuerſt den „Hamlet" erklärte und ver-

ständlich machte, so war er doch im Geiste seiner Zeit so befangen, daß er das sonderbarste Meisterwerk, was je auf der Bühne erschienen ist, entstellte und in einen so unkünstlerischen Gesichtspunkt hineinschob, daß es lange währte, ehe man alle die Vorurtheile verscheuchen konnte, an welche der treffliche Künstler uns gewöhnt hatte. Dies soll ihm keineswegs zum Vorwurf gereichen, denn es scheint fast, als habe Shakspeare's unbegreiflicher Genius dies kühne Werk mit in der Absicht gedichtet, Anstoß zu erregen. Derjenige, der sich ganz in dieses Labyrinth wunderbarer Absichten, verdeckter Motive und zweideutiger Charaktere vertieft hat, wird eben so wenig mit den Engländern, wie mit der Erklärung und Umgestaltung unsers großen Dichters (s. W. Meister) einverstanden sein, so trefflich letzterer auch oft beobachtet, so fein er auch an so vielen Orten bemerkt hat.

Es kann nicht meine Absicht sein, in diesem beschränkten Raume das Gedicht zu zergliedern, oder nur einen neuen Versuch zu machen, den Hauptcharakter zu entwickeln. Dies bleibe einer Arbeit von längerem Athem vorbehalten. Ich will jetzt nur den Versuch machen, einige Charaktere, die in der Regel auf der Bühne vernachlässigt werden, in ein helleres Licht zu stellen, und denkenden Schauspielern über diese einen Wink zu geben. Ich weiß wol, daß meine Absicht nur ganz kann verstanden werden, wenn ich über das Werk selbst im Zusammenhange spreche; indessen sei auch dies Einzelne versucht, da man doch bei dieser wundervollen Schöpfung schon so viel beim Leser voraussetzen muß.

Schrödern, sagte ich, kann kein Vorwurf daraus gemacht werden, wenn er das Gedicht in vieler Hinsicht mißverstand. Ging es doch den Zeitgenossen Shakspeare's, die

seine Seltsamkeiten gewohnt waren, nicht besser. Vielleicht war seit 1603 keins seiner Werke so populär und berühmt, vielleicht wurde keins so oft wiederholt, aber auch keins seiner Stücke ist von seinen Gegnern (zuweilen auch Befreundeten) so oft angegriffen, parodirt und in einzelnen Stellen persiflirt worden. Manche Verse wurden zu Sprichwörtern. Ja, Fletcher's Philaster versteht man wol nur ganz, wenn man die Absicht erkennt, wie der so viel schwächere Dichter zeigen will, auf welche Weise sich ein zurückgesetzter Prinz zu nehmen habe. Natürlich lauter Großmuth, Entschlossenheit und Heroismus, wovon wir beim Shakspeare das traurige Gegentheil wahrnehmen können. So geringe dachten die Dichter der sogenannten Kunstschule von dem hohen Genius, und so wenig ächte Kritik gab es in jenen Tagen, daß wir nirgend, allgemeine und oft enthusiastische Lobpreisungen abgerechnet, eine gesunde Antwort auf Vorwürfe finden, die nur in der irrigsten Voraussetzung eine Art von Sinn haben können.

Fast noch mehr Anstoß, als Hamlet's Wahnsinn, erregte die Verrücktheit der Ophelia. Auch hierüber hat Fletcher in einem noch späteren Stück unsern Dichter belehren wollen, wie dergleichen Charaktere der Wahrheit und Kunst gemäß hätten behandelt werden müssen. Ich meine die Tochter des Kerkermeisters in „the two noble Kinsmen", einem Stücke, an dem, der Sage nach, Shakspeare selbst soll gearbeitet haben. Eine ganz irrige Nachricht, die, wenn sie einen Sinn hat, ganz anders zu verstehen ist. Diese Tochter des Gefangenwärters nährt auch eine heftige Leidenschaft für den einen der eingekerkerten Prinzen, und verliert darüber den Verstand. Alles in Fletcher's greller, aber geistreicher Manier, und um so interessanter, weil die Zeichnung Scene für Scene eine Anklage Shakspeare's sein soll, und

ein Musterbild, nach welchem er, wie Fletcher träumt, die unnatürliche Ophelia hätte malen müssen.

Wahrscheinlich muß sich Shakspeare auch unter seinen Freunden und wohlwollenden Beschützern einsam gefühlt haben, weil er sich nicht verantwortete und keinem das innere, wunderwürdige Triebwerk aufdeckte. Wäre dies geschehen, so hätten wir, wenn auch entstellt, Winke oder Klätschereien darüber. Es gibt aber auch eine Einsamkeit der Gesinnung, einen völligen Mangel ächter Kritik, wodurch für den Dichter wol die Unmöglichkeit entsteht, sich anders, als durch die That selbst, auszusprechen. Und haben wir doch noch, und unsere fernen Nachkommen werden auch in dem Fall sein, so viel an diesem Geiste zu entdecken, müssen wir uns doch jetzt noch so viele Urtheile und Vorurtheile abgewöhnen, um ihn zu verstehen, daß wir zu danken haben, daß er sich weder durch die gelehrte Kritik des Tages, noch durch geistreichen Spott abhalten ließ, der Nachwelt für alle Zeiten Musterbilder aufzustellen, an denen sie genießen und denken lernen kann.

Es ging dem berühmten Lope auf ähnliche Art. Ich will ihn auf keine Weise mit Shakspeare vergleichen, wenn er auch immer ein großer Dichter bleiben wird. In der Fülle seines Ruhmes ging man ihn an, da auch so viel von der Verletzung der Regeln gesprochen wurde, sich dagegen zu verantworten. Dieser Aufruf war nicht ohne spanische Feierlichkeit geschehen. Der gefeierte Liebling der Nation setzte sich auch nieder und arbeitete ein eigenes Gedicht zu seiner Vertheidigung aus: gewiß das abgeschmackteste, das er jemals geschrieben hat, denn es ist für Ernst zu possirlich, und für Scherz zu steif. Er erkennt Horaz, Aristoteles und die Regeln an, klagt, daß man diese in Spanien nicht brauchen könne, meldet, wie er Terenz und Seneca wegschließe,

wenn er dichte, und meint endlich, das Volk, das die Stücke bezahle, könne auch vorschreiben, wie sie sein sollten. So wenig war ihm von seiner eigenen Größe im Bewußtsein aufgegangen, so wenig ahnete er von der Vortrefflichkeit und nationalen Nothwendigkeit der neueren Formen, und wohl ihm, daß sein Genie und Talent weiter sahen, denn nach dieser Probe hätte er die fadesten und verächtlichsten Schauspiele liefern müssen. Diese beiden großen Beispiele belehren uns aber, daß die Kunst oft schon unermeßlich groß ist, wenn die Kritik noch in der Wiege liegt. Das ist es auch, womit sich neuere Dichter, wenn sie getadelt werden, trösten. Die ächte Kritik wird der Poesie nie zu nahe treten, sie stärkt und kräftigt diese vielmehr: aber sie selbst weiß es auch, daß ein jedes neue Werk des Genies auch neue Regeln und Gesetze gebiert; diese sucht sie, und ist wahrlich, wenn sie ihren Beruf erfüllt, ebenfalls von schaffender, dichterischer Kraft.

In Schröder's erster Bearbeitung Hamlet's war das ganze Interesse auf den jungen melancholischen Prinzen versammelt. Alle übrigen Personen standen im Schatten, und ihnen war nur gerade so viel Raum vergönnt, als sie nothwendig bedurften, wenn das Ganze nicht unverständlich werden sollte. Der junge Prinz war so liebenswürdig und geistreich, Alles war entfernt, was die Vorliebe für ihn stören konnte, sodaß er recht eigentlich ein Musterbild eines interessanten jungen Mannes geworden war, und somit war es auch ganz natürlich und dieser Umarbeitung angemessen, daß der Schluß ihn am Leben und, so viel möglich, glücklich werden ließ. Aus dem Munde des Helden, dem man unbedingt Alles glaubte, wurden die übrigen Personen gerichtet, getadelt und gelobt, und nach seiner Anweisung gespielt. Daß der König, der Usur-

pator, der Mörder, dabei am ſchlechteſten fuhr, ergibt ſich von ſelbſt.

Seitdem hat faſt jeder Schauſpieler dieſe Rolle ungern übernommen, und das Vorurtheil gegen ſie iſt auch in die Aufführungen übertragen worden, die ſich der muſterhaften Schlegel'ſchen Ueberſetzung bedienen. Es hat nichts fruchten wollen, wenn ich gegen mehr als einen Künſtler behauptete, daß, wenn der König ſo dargeſtellt würde, wie es der Dichter verlangt, der gute Hamlet nur ſorgen möge, daß er noch die Hauptperſon bleibe. Denn gewiß muß ein mittelmäßiger Hamlet vor dem Könige, wird dieſer mit aller Eigenthümlichkeit geſpielt, ziemlich verdunkelt werden.

Der König, aus einer Heldenfamilie entſproſſen, hat viele große und treffliche Eigenſchaften, die aber durch eben ſo viele ſchlimme und niedrige reichlich aufgewogen werden. Aber in einem iſt er ganz und durchaus königlich, ſeine Repräſentation iſt immer eine würdige; er kann ſchlecht und heillos, aber niemals geringe erſcheinen; Verrath iſt ſeine Natur, Zweideutigkeit und Treuloſigkeit ſein eigentliches Weſen, aber alle dieſe Abſcheulichkeiten umkleidet er mit Adel und Liebenswürdigkeit. Er iſt ſtark und groß, aber ein ſchöner Mann; der Geiſt ſelbſt nennt ihn in der heftigen Anklage verführeriſch, und Hamlet ſchildert ihn zwar hinterrücks als ganz abſcheulich und niederträchtig, iſt aber in ſeiner Gegenwart ſelbſt immer befangen und verlegen, und kann keines der großen Worte an ſeinem Gegner gut machen, die er ſich in der Einſamkeit nur allzugern vorſagt. Der Uſurpator iſt weder ganz ſo verwerflich, noch der hingerichtete König ganz ſo vortrefflich, als ſie der leidenſchaftliche Sohn in jener ungeheueren Scene mit ſeiner Mutter darſtellt.

Als der König zuerſt erſcheint, ſehen wir ihn in der

ganzen Würde eines Monarchen; seine Rede ist zweckmäßig, sein Betragen edel, auch das Geschäft behandelt er, nachdem dem Ceremoniel Genüge geschehen, einsichtsvoll. Jetzt wendet er sich mit übertriebener Höflichkeit und Herablassung zu Laertes; er schmeichelt diesem, und dessen Vater Polonius noch mehr, dessen Gunst und Treue ihm natürlich wichtig sein muß. Laertes hat die unbedeutende Bitte, wieder nach Frankreich zu gehen, ausgesprochen und gewährt erhalten, als der König sich mit zärtlicher Freundlichkeit zu Hamlet wendet. So liebevoll der Eingang ist, so wird doch dadurch, daß von Hamlet zuletzt die Rede ist, schon das ganze Verhältniß des erniedrigten Prinzen angegeben. Dieser antwortet so gut wie nichts, und bricht nur gewaltthätig und mit gesuchter Heftigkeit los, als die Mutter, die er geringe achtet, ihm eine triviale Wahrheit ans Herz legen will. Hierüber, wie billig, zürnt der König, und der Prinz muß es sich gefallen lassen, eine recht eigentlich hofmeisternde Rede, der aber viel Richtiges zum Grunde liegt, geduldig anzuhören. Er will auch reisen, muß aber den scheinbaren Bitten des Königs nachgeben, und bleiben. Wie bei jeder Gelegenheit, feiert der König auch diese Zusage durch einen Schmaus. Er ist Schwelger, Wüstling und unmäßig; aber der Geist klagt ebenfalls, daß auch er in der Sündenblüte, unmittelbar nach dem Mahle, hinweggerafft sei. Die beiden Brüder haben unter sich, und wieder mit Hamlet, eine auffallende Familienähnlichkeit; Alle hören sich gern sprechen, und sie haben die Gabe der Rede; Sentenzen, Beobachtungen und Maximen lassen sie, aber auch alle übrigen Personen des Stückes, gern hören, und diese Halbheit, die im Hamlet keinen Charakter, trotz alles Talentes, aufkommen läßt, lähmt auch mehr oder minder jede Erscheinung in dieser Tragödie.

Als Hamlet die Verrücktheit angelegt hat (was der König sogleich durchschaut), läßt Claudius die Schulkameraden des Prinzen holen, die diesen ausforschen sollen, warum er so sonderbar verfahre. Diese Thoren kommen ihm so unbedingt, so knechtisch und erfreut über die Ehre entgegen, daß der König sie leicht und von oben herab behandelt. Polonius meint aber, die Ursache, warum Hamlet toll geworden sei (denn er hält dessen Wahnsinn für ächt), schon ergründet zu haben, und erzählt mit vielen Umschweifen, daß es nur eine unglückliche Liebe zu Ophelien sei. Hier thut der König, so sehr er sich bemeistert und freundlich bleibt, zuerst einen Blick in das Gefahrvolle seiner Lage, und welches große Spiel Hamlet, der vom Volke angebetet wird, mit Leichtigkeit spielen könne, wenn er den ersten Staatsmann durch Versprechungen für sich gewinne. Er kann, Polonius mag sagen, was er will, das alte Vertrauen zu diesem nicht wieder finden; welches dieser auch bemerkt, und darum die Unterredung zwischen der Tochter und Hamlet vorschlägt, die er mit dem Könige belauschen will.

Dies geschieht. Der König ist durch die Entdeckung, wie nahe er seinem Untergange war (nicht über die Liebe Hamlet's, an die er nicht sonderlich glaubt), verwirrt, und Polonius sagt im allzugeschäftigen Vertrauen, indem er um jeden Preis seine völlige Unschuld darthun will, ein ungefähres Wort, das das Herz des Königs erschüttert. Hamlet kommt und sie verbergen sich. Dies lasse man auf dem Theater doch ja so geschehen, wie Shakspeare es sich gedacht hat, daß die beiden Lauscher die ganze Scene hindurch hinter einer Wand unsichtbar bleiben. Ein horchender König, der bald im Hintergrunde erscheint, und bald wieder verschwindet, bedeutende Minen macht und Winke gibt, ist

gar zu unedel. Doch habe ich dieſen Auftritt einmal ſo ſpielen ſehen. Nun iſt der König entſchloſſen; Hamlet muß fort; aus dem, was der Prinz geſprochen, erſieht der Uſurpator, daß jener gefährlicher iſt, als er glauben konnte.

Es liegt nur am Spiel des Königs, um jene Scene, in welcher das kleine Schauſpiel aufgeführt wird, zu einer der merkwürdigſten zu machen, die den Theaterfreund nur entzücken können. Der König hat ſich wieder geſammelt; wenn er ſelbſt noch unruhig iſt, ſo verbirgt er dies in Gegenwart ſeines Hofes. Er ſpricht freundlich mit Hamlet, er ſcherzt mit der Königin, oder mit anderen Damen und Großen des Hofes, er iſt ſo in Lachen und Geſpräch vertieft, daß er die Pantomime (the dumb show), in welcher, nach der Weiſe des alten engliſchen Theaters, ſchon Alles verrathen wird, gar nicht bemerkt. Doch Hamlet's wiederholtes Hinwinken, die Accente deſſelben erregen endlich ſeine Aufmerkſamkeit. Da ſich Hamlet gar nicht mehr bezwingen kann, ſo muß er inne werden, daß etwas Beſonderes, ſich auf ihn Beziehendes im Werke ſei. Da nun der Vergifter auftritt, den Schlafenden ſo ermordet, wie er es dem Bruder gethan, da er dies ſieht und zugleich erfahren muß, daß ſeine Sünde kein Geheimniß mehr iſt, ſo bricht endlich ſein Gewiſſen durch alle Heuchelei; entſetzt entflieht er, wie vor einem Geſpenſt. Die Entwicklung, die Vorbereitung dieſer Begebenheit, ihr plötzliches Eintreten müſſen, wahrhaft dargeſtellt, vom größten Intereſſe ſein, und in dieſer Scene den König unbedingt zur Hauptfigur machen. Um den ganzen Effekt hervorzubringen, wäre es freilich gut, wenn man die Scenerie ungefähr ſo einrichten könnte, wie ſie auf dem Shakſpeare'ſchen Theater war. In einem nicht tiefen Raum müßten dann der König und die Königin auf einer erhöhten Eſtrade hinten ſitzen, ſeitwärts Ophelia, und Hamlet

auf einer Schwelle zu ihren Füßen; dann entbehrte man jene kleinliche Bühne im Hintergrunde, die die Absicht des Dichters fast vernichtet. Shakspeare ließ im Gegentheil diese zweite Tragödie im Vorgrunde, natürlich ohne Vorhang und ohne die mindesten Anstalten, spielen. Der König und die Königin in der kleinen Tragödie spielten Alles im Profil, auch nahm man es nicht zu ängstlich, wenn sie dem versammelten Hofe den Rücken zukehrten. So blieben, neben den nahen Schauspielern, der König vorzüglich, aber auch seine Begleitung, immer im Auge. Bei unserer Verwöhnung ist schwer zu hoffen, daß wir einmal versuchen sollten, die Scene auf diese Weise darzustellen.

Jetzt sehen wir den Mörder im höchsten tragischen Pathos auftreten; er fühlt die ganze Schwere seines Verbrechens und wünscht Vergebung. Ohne Trost erhebt er sich vom Gebet. Ruhelos umhergejagt, da Polonius ausbleibt, geht er zur Königin, welche Hamlet eben verlassen hat. (Frühere Herausgeber hatten hier, ganz gegen den Sinn, den Akt schließen lassen. Es ist nicht einmal der kleinste Zwischenraum der Zeit zwischen Hamlet's Abgang und dem Eintritt des Königs. Schlegel ist ohne Noth dieser unrichtigen Eintheilung gefolgt). Der König erfährt die Ermordung des Polonius; seine Unruhe, die Zerstörung aller seiner Kräfte wird immer sichtbarer. Ihm liegt Alles daran, Hamlet zu entfernen und seinen Untergang zu beschleunigen. Er kann kaum beim Abschiede vom Prinzen eine sichtbare Fassung gewinnen, der wilde Witz des Jünglings erschüttert ihn, erst, nachdem er ihn entlassen, gewinnt er wieder, in der Hoffnung eines bessern Zustandes, einigen Muth. Die Stimmung, die Haltungslosigkeit des Königs in diesen letzten, kurzen Scenen, seine brütende Abwesenheit und düstere Zerstreutheit, diese nur vorübergehenden Züge sind das

Gemälde, das wir gewöhnlich auf unseren Theatern durchaus in der Person des Königs gewahr werden. Wenn die engländischen Schauspieler dem Charakter etwas mehr Haltung lassen, so machen sie ihn dafür, wo möglich, noch trivialer, als die deutschen.

Von neuen Sorgen belastet tritt der König auf. Opheliens Wahnsinn erregt ihm nur einen vorübergehenden Schreck. Hamlet ist entfernt worden, aber ein weit schlimmerer Feind, Laertes, ist zurückgekehrt, benutzt die Unzufriedenheit des Volks, nimmt den Tod seines Vaters zum Vorwande, um den Regenten in die gefährlichste Lage zu versetzen. Der junge Mann erscheint wirklich an der Spitze eines Meutererhaufens, und so wenig sind der Soldat, die Schweizergarde und alle militairische Umgebungen für diesen eingedrängten König zu thun gesonnen, daß alle schon vor dem Angriff fliehen, und nichts dem armen Könige zum Troste bleibt, als eine wohlgesetzte Rede des anmeldenden Edelmanns. (Mit welcher Weisheit hat der Dichter hier angedeutet, welch leichtes Spiel Hamlet haben würde, wenn er, diesem Oheim gegenüber, nur irgend einer Entschlossenheit fähig wäre). In dieser höchsten Drangsal, da Laertes seine schlimmsten Vorsätze nicht verschweigt, zeigt sich der König als unerschrockner Held, er tritt ihm in majestätischer Sicherheit, mit dem ganzen Gewicht seiner Würde entgegen, und hemmt fürs Erste das Böseste, bringt den Rebellen zum Sprechen, verwirrt ihn, daß er es nicht mehr wagt, den einzigen, ihm glücklichen Augenblick zu ergreifen, und beschwichtigt ihn wieder, als die Erscheinung der wahnsinnigen Schwester seiner Wuth neue Kräfte gibt.

Es ist gelungen. Der Haß des Laertes ist für jetzt auf Hamlet gewendet. Dieser ist durch den sonderbarsten Zufall von seiner Reise zurückgekommen. Das verräthe-

rische Duell wird zwischen dem Könige und Laertes verabredet; dieser will seinen Degen vergiften. Sehr wahrscheinlich ist es schon geschehen, als er mit dem blanken Schwerte zum Könige hereinstürzt. Der ältere Verräther übersieht und durchschaut den jüngeren, dieser läßt sich hintergehen. Nach diesen Vorfällen und Eröffnungen kann der König dem jungen Manne niemals wieder trauen, ja dessen Untergang muß ihm noch wichtiger, als der des Neffen sein. In dieser Scene kommt im Könige ein so tragischer Lebensüberdruß zur Sprache, solche Ungenüge selbst an seiner Liebe zur Gemahlin, daß seine Gesinnung, so verwerflich seine Handlungen sind, tief in jene furchtbar melancholische einklingt, die dieses Schauspiel so eindringlich und erschütternd macht.

Jetzt hat der König seine vielseitige Rolle zu Ende geführt; in der letzten Scene erscheint er noch, um Alles zu beschließen und selbst zu sterben. Die Perle, die er vor Aller Augen in den Wein wirft, ist doch wol eine zerstoßene, und also das Gift, welches er bereitet hatte. Das Gefecht geht vor sich. Laertes (so heißt es in der stage-direction) verwundet den Hamlet; darauf wechseln sie in der Hitze des Gefechtes die Rappiere, und Hamlet verwundet den Laertes.— Diese Andeutung, die man erklären kann, wie man will, verstehen die Engländer wirklich so, daß beide Duellanten handgemein werden, Hamlet dem Gegner den vergifteten Degen, und dieser jenem den andern entreißt. — Ein grober Mißverstand. — Denn wie konnte nur ein zierliches Fechterspiel, nach allen Regeln der Kunst ausgefochten, jemals so endigen? Wolf in Berlin sucht sich auf andere Weise bei dieser Schwierigkeit zu helfen. Laertes wird aber niemals das vergiftete Rappier aus den Händen lassen, falls er es noch hält. — Die stage-direction in den englischen

Ausgaben ſagt nach Laertes' Worten: Have at you now! „Laertes wounds Hamlet; then, in scuffling, they change rapiers, and Hamlet wounds Laertes." Dieſe neuere Anordnung hat gar nichts zu bedeuten, denn die Herausgeber ſind bei dieſen Nachweiſungen mit der größten Willkür verfahren. Die Folioausgabe von 1623 ſagt: In scuffling they change rapiers. Die früheren und ſpäteren Quartausgaben melden gar nichts *), um die Entwicklung zu erläutern.

Wenn auch, wie ſchon geſagt, dieſe Anzeigen gar kein Gewicht haben (denn nicht nur Shakſpeare, ſondern alle ſeine Zeitgenoſſen achten durchaus nicht auf die Erklärung ihrer Werke; dieſe wurden geſpielt, und nicht leicht las ſie Jemand, der nicht der Aufführung mehr als einmal beigewohnt hatte), ſo iſt dieſe älteſte, die die Schauſpieler nöthig fanden hinzuzuſchreiben, doch in einiger Art zu berückſichtigen. Nach dem jetzigen Sprachgebrauch iſt scuffle handgemein werden, raufen; auch Shakſpeare ſelbſt gebraucht es ſo: urſprünglich aber kommt es wol von to shuffle her, und iſt auch dann mit dieſem Wort eins. In scuffling oder shuffling alſo, im Durcheinanderwerfen, in der Verwirrung verwechſeln ſie die Rappiere. They, warum müſſen dies Hamlet und Laertes ſein? Iſt es nicht viel begreiflicher, wenn es einer der Kampfrichter auf den Befehl des Königs thut, der König ſelbſt, oder ein Page, der vom Regenten einen Wink erhält? Man muß ſich dann denken, daß nach jedem Gange des Gefechtes eine Pauſe entſteht, in welcher die Fechtenden, um ſich zu erholen, auf und nieder gehen,

*) Die eben entdeckte und gedruckte von 1603: They catch one anothers rapiers, and both are wounded. — Dies catch kann meiner Erklärung auf keinen Fall widerſprechen.

die Rappiere werden an einem beſtimmten Orte niedergelegt, beim letzten Gange werden ſie verwechſelt, damit, auf Veranlaſſung des Königs, Hamlet den Laertes ermorden kann.

Ich habe ſchon oben angedeutet, daß nach Allem, was vorgefallen iſt, der König dem Laertes niemals wieder trauen kann; er darf ihn noch weniger, als den Neffen, leben laſſen. Es iſt ihm gelungen, den jungen, verwegenen Mann einzuſchläfern, Verrath und Meuchelmord ſind ſeinem mißtrauiſchen Gemüthe die nächſten Hülfsmittel, die Auskunft, die Laertes findet, Hamlet fortzuſchaffen, iſt gar zu bequem, auch den Empörer zur Ruhe zu bringen. Die Worte des Laertes:

> Gefangen in der eignen Schlinge, Oſrick!
> Mich fällt gerechter Weiſe mein Verrath,

ſowie die folgenden:

> — meine Argliſt
> Hat ſich auf mich gewendet:
> — — — —
> — des Königs Schuld, des Königs!

erhalten auch dann erſt, beſonders die letzten, wahren Sinn und Bedeutung. Denn ohne die neue Treuloſigkeit des Königs, welche Laertes ſogleich durchſchaut, konnte er wol nicht ſagen, daß das ſcharfe und vergiftete Rappier nur eine Veranſtaltung von jenem ſei.

Es käme auf den Verſuch an, die letzte Scene nach dieſer Andeutung auf der Bühne einzurichten; dadurch werden wenigſtens die Schwierigkeiten, die ſich außerdem melden, gehoben, und der König bleibt vom Anfang bis zu Ende ſeinem verrätheriſchen, tückiſchen Charakter getreu, durch welchen er aber auch ſelbſt zu Grunde geht.

In der Rolle des Polonius iſt zwar ein herkömmliches Spiel gebräuchlich, aber doch ſetzt ſie die meiſten

Darsteller in Verlegenheit, und es gelingt nur selten, die scheinbaren Widersprüche harmonisch aufzulösen. So trefflich Goethe den Charakter in den Gesprächen des Meister schildern läßt, so kann doch auch dies nicht genügen, ihn uns ganz verständlich zu machen. Die meisten Darsteller nehmen ihn als einen schlauen, alten Mann, dessen Schwäche es ist, klüger zu thun, als er sich in Wahrheit fühlt, und der eben dadurch die Zielscheibe des witzigeren Hamlet wird: oft grenzt sein Betragen an Blödsinn; das recht Verständige, was er sagt, ist mehr, wie ein auswendig gelerntes Pensum, als daß es aus dem Gemüthe kommen sollte. So ungefähr sprechen auch die Engländer über ihn, und nimmt man es nicht genauer, so kommt der Dichter am Ende zur Noth mit dieser Erklärung durch.

Ich sehe im Polonius einen wahren Staatsmann, der klug, politisch, einsichtig, mit Rath bereit, nach Gelegenheit schlau, dem verstorbenen Könige wichtig war, und dem neuen Herrscher für jetzt unentbehrlich ist. Wie viel er über die Hinwegräumung des vorigen Regenten argwohnt, oder wie er den Todesfall treuherzig annimmt, ist vom Dichter nicht erklärt: das aber sehen wir, daß er geholfen hat die Wahl und Thronbesteigung des Usurpators durchzusetzen, und daß er jetzt der Vertraute von diesem ist. In der ersten Scene sagt er nur wenige Worte, aber seine Redseligkeit ergießt sich desto freier im Abschied von seinem Sohne. Die Lehren, die er diesem einprägt, sind ganz die eines vornehmen Weltmanns, das Wichtigste mit dem Unwichtigsten gemischt, denn beides gilt ihm ungefähr gleich. Vortrefflich ist Alles, was er sagt, und die herrlichen Worte:

> Dies über Alles: sei Dir selber treu;
> Und daraus folgt, sowie die Nacht dem Tage,
> Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen —

kommen in dieſem Augenblick ganz aus ſeinem Gemüthe, denn welcher Vater wünſcht wol nicht, daß ſich ſein Sohn zum edeln Menſchen ausbilden möge, wenn er auch ſpäterhin eben ſo ehrlich und ganz treuherzig ſagt:

— Wir ſind oft hierin zu tadeln —
Gar viel erlebt man — mit der Andacht Minen
Und frommen Weſen, überzuckern wir
Den Teufel ſelbſt.

Dieſe Reden müſſen alſo im edelſten und hochherzigſten Tone vorgetragen werden, nur leicht von dem flachen Weſen vieler Vornehmen angefärbt.

Jetzt wendet er ſich zu Ophelien, und es wird von ihrem Verhältniß zu Hamlet geſprochen. Er ſpielt den Unwiſſenden; er habe es erſt von Anderen vernehmen müſſen, daß die Tochter den Prinzen ſpreche, und oft, und vertraut. Hier offenbart ſich ganz der ſchlaue Hofmann, denn die Beſuche konnten ihm wol in ſeinem Hauſe nicht unbekannt bleiben. Dieſe Beſuche fallen aber in jene Zeit, als der vorige König noch regierte, dann in die Zwiſchenperiode, bevor der neue Herrſcher den Thron beſtiegen hatte. Die Wahl war zweifelhaft; Hamlet, wie wir wiſſen, hatte das nächſte Anrecht, und die Ausſicht, der Schwiegervater des Königs zu werden, war reizend. Hamlet aber, der gar keine Fähigkeit hat, Umſtände zu benutzen, und ſelbſt das ihm Gerechteſte durchzuſetzen, läßt ſich fallen, und was er nun am Hofe durch eigene Schuld iſt, hat Polonius ſelbſt ſo eben noch bei der großen Verſammlung geſehen. Er warnt alſo, ja verbietet in doppelter Hinſicht den Umgang mit dem Prinzen, weil dieſer jetzt nichts gilt, und weil der König, wenn er dieſen Umgang erführe, darüber Argwohn ſchöpfen könnte. Er drückt ſich, nach anderen Wendungen, ſo ſtark aus:

Ihr sollt mir, grad' heraus, von heute an
Die Muße keines Augenblicks so schmähn,
Daß Ihr Gespräche mit Prinz Hamlet pflöget.

In dieser Scene zeigt sich der Vater zugleich als Mann, der mit der Leidenschaft der Liebe und ihren Verirrungen sehr vertraut ist; er erwähnt es öfter, daß er aus Erfahrung spreche, und man darf es ihm glauben, denn diese eigene Leidenschaftlichkeit seiner Jugend erklärt, warum er nachher so fest von dem Gedanken durchdrungen bleibt, der Prinz sei aus Liebe wahnsinnig geworden.

Nach einiger Zeit sehen wir Polonius wieder erscheinen, indem er seinen Diener, der den Sohn beobachten soll, nach Paris sendet. Shakspeare, dessen Werke in der Regel ohne Zwischenakte gespielt wurden, schob diese Scene, wie so manche, kunstmäßig ein, um nach den Schrecknissen der Nacht das Gemüth der Zuschauer zu einiger Ruhe kommen zu lassen, und sie nach der Abspannung von neuem spannen zu können. Ich kann auch hier nicht finden, daß der Alte sich wie ein Thor beträgt; er ist offenbar zerstreut, andere, wichtigere Gedanken veranlassen seine Abwesenheit, und dies macht die Scene komisch. Dabei begeht er nur den menschlichen Fehler, den man an vielen Vornehmen, vorzüglich älteren Leuten, beobachten kann. Er übergibt gern dem Untergeordneten, dem Diener, ein wichtiges Geschäft, eine Sache des Vertrauens, die, wenn sie irgend gelingen soll, beim Ausübenden Einsicht und nicht gewöhnlichen Verstand voraussetzt: aber eben, weil die Vertrauenden dies fühlen, wollen sie den Verstand und die Einsicht erst recht wecken und schärfen, ermahnen, lehren und predigen darüber so weitläufig, als wenn ihr Unterhändler ein Blödsinniger wäre. — Ophelia erschreckt ihn mit der Nachricht von des Prinzen Wahnsinn; dieser ist grausam genug gewesen, seine

Rolle bei ihr zu beginnen, und sie meint gutmüthig, dadurch, daß sie sich von ihm zurückgezogen habe, sei seine unglückliche Krankheit entstanden. Der Vater ist außer sich:

Geht mit mir, kommt, ich will den König suchen —

ruft er aus, denn er fürchtet, daß Hamlet's Verrücktheit selbst seine Leidenschaft ausplaudern werde, daß das Verhältniß also nun auf keine Weise mehr geheim zu halten ist. Er gibt uns aber auch eine Aufklärung über seine wahre Meinung:

Es thut mir leid, daß ich mit besserm Urtheil
Ihn nicht beachtet. Ich sorgt'; er tändle nur
Und wolle Dich verderben: doch verdammt mein Argwohn!
Uns Alten ist's so eigen, wie es scheint,
Mit unsr'er Meinung über's Ziel zu gehn,
Als häufig bei dem jungen Volk der Mangel
An Vorsicht ist. Gehn wir zum König, komm.

Er sieht kein anderes Mittel,

Er muß dies wissen, denn es zu verstecken,
Brächt' uns mehr Gram, als Haß, die Lieb' entdecken.

Hamlet gilt nichts; ob er über diese Entdeckung zürnt, ist gleichgültig: dem König aber darf es nicht verschwiegen werden, weil uns dies großes Unglück zuziehen könnte.

Mit diesem Muth tritt er zur Majestät: indessen ist ihm unterwegs die große Schwierigkeit der politischen Aufgabe, die er jetzt mit Klugheit lösen soll, noch klarer geworden. Die Ursache von Hamlet's Wahnsinn ist seine Liebe zur Tochter des Ministers, dem Vertrauten des Königs. Der Vater muß doch irgend einmal diese Liebe geduldet, vielleicht gebilligt, wol gar befördert haben; dies ist dem Könige verschwiegen worden, bis es sich nicht mehr verbergen läßt. Wie erscheint hierbei der alte Vertraute? Die

Entdeckung läßt ſich nur bei guter Laune des Herrſchers wagen, weil auf dem Vater immer ein Schatten von Zweideutigkeit haften bleibt. Zum Glück ſind die Geſandten mit glücklichen Nachrichten von Norwegen zurückgekommen; dies iſt das Feſt, welches er dem Könige bereitet, ſeine Eröffnung ſoll nur der Nachtiſch ſein. In dieſer, da ihm der Unwille der Königin ſehr gleichgültig iſt, ſucht er den Prinzen durchaus lächerlich und abgeſchmackt zu ſchildern, jede ſeiner komiſchen Wendungen ſoll deſſen Unbedeutenheit darthun, er ſelbſt ſpielt dabei ſo den Treuherzigen, Argloſen, daß er nach allen dieſen Vorbereitungen endlich glaubt, der König ſei aufgeheitert genug, um die Sache zu erfahren.

Allein wie nahm
Sie ſeine Liebe auf?

iſt dennoch die erſte, ganz ernſthafte Frage des Königs, der gleich wiſſen will, was ihm einzig dabei wichtig iſt. Und nun muß der Alte eine Lüge aus Halbwahrheit und Verdrehung ſpinnen, die ihn in das unſchuldigſte Licht ſtellen ſoll, die aber dennoch dem König nicht genügt. Polonius, allzu geſchäftig, weil er ſich nicht ſchuldlos weiß, und ſeine Unſchuld eben deshalb mit Gewalt darſtellen will, ſchlägt eine Zuſammenkunft der Tochter mit dem Prinzen vor, die er und der König dann belauſchen wollen.

Und vor lauter Klugheit iſt er denn doch nicht klug geweſen. Aber der Schreck hat ihn zu ſehr übernommen; Hamlet hätte von ſeiner Liebe vielleicht nicht geſprochen, oder es war möglich, dem Könige dieſe Reden als die eines Verrückten gleichgültig zu machen.

Aus dieſer ſonderbar iſolirt erſcheinenden Scene haben übrigens manche Schauſpieler die Veranlaſſung genommen, den Polonius als einen Schalksnarren darzuſtellen.

Der alte Staatsrath drängt sich dazu, den Prinzen auszuforschen, und dieser, gekränkt durch die Art, wie man ihm erst den Zutritt zu Ophelien erleichtert und nachher versagt hat, mißhandelt ihn bei jeder Gelegenheit.

Kennt Ihr mich, gnädiger Herr? fragt er den Prinzen.

Vollkommen. Ihr seid ein Fischhändler.

Das nicht, mein Prinz.

So wollt' ich, daß Ihr ein so ehrlicher Mann wäret. Im Original:

Excellent well; your are a fishmonger.

Not I, my lord.

Then I would you were so honest a man.

Ich weiß nicht, ob man das ganze Gewicht dieser Stelle, die nur wie Spaß aussieht, verstanden hat. Ich konnte an Kemble und Kean, die ich beide in London in der Rolle des Hamlet sah, nicht bemerken, ob sie die Bitterkeit fühlten. Die Editoren haben etwas anders zu thun, als dergleichen zu erklären. Vielleicht findet man auch, wenn das Wort ausgesprochen ist, daß der Sinn so nahe liegt, daß kein Mensch ihn verfehlen kann. I would you were so honest a man — but — you are a fleshmonger: — Ihr seid ein Kuppler, kein so ehrlicher Mann, als ein fishmonger, ein Fischhändler. Der Prinz wirft dem Alten geradezu vor, er sei für seine Tochter und ihn ein Gelegenheitsmacher gewesen, und die bald folgende Rede: — „Denn wenn die Sonne Maden" u. s. w. — setzt die Verachtung, die Hamlet gegen den Vater und die Tochter ausspricht, nur fort. (In dieser schwierigen Stelle möchte übrigens wol die alte verworfene Lesart a good kissing carrion, wofür die Herausgeber a god, kissing carrion gesetzt haben, die richtige sein. Es ist aber hier nicht der Ort, Stellen kritisch zu erörtern). Im ganzen Stück spricht

Hamlet mit der größten Geringschätzung von Ophelien, so behandelt er sie auch, wenn er in ihre Nähe kommt; nur einmal, beim Leichenbegängniß, erwacht sein besseres Gefühl, eben so viel aus Trotz gegen Laertes, in einer übertrieben emphatischen Rede, und nach dem Schluß derselben wird sie von ihm selbst nicht mehr erwähnt.

Der Vater fühlt nicht, was Hamlet sagen will, und sieht immer nur den Wahnsinn der Liebe. Es ist weit mit ihm gekommen, sehr weit! sagt er zu sich selbst, — und wahrlich, in meiner Jugend brachte mich die Liebe auch in große Drangsale, fast so schlimm, wie ihn.

Mir hat es immer weh gethan, wenn ein Schauspieler diese Worte so sagte, daß sie nur Gelächter erregten. Ein schmerzliches Lächeln war wol die Absicht des Dichters hervorzubringen durch diesen Rückblick in des Alten Jugend, und durch die Aussicht, daß Hamlet, so geistreich, witzig und beißend überlegen er jetzt gegen den Alten erscheint, in dessen Jahren doch ungefähr ihn wieder darstellen würde.

Um es dem Könige nur recht zu machen, um den Prinzen nicht aus den Augen zu lassen, erniedrigt sich der alte Staatsbeamte immer mehr zum Botenläufer, damit nur kein Zweifel obwalte, zu welcher Partei er gehöre. Er meldet die Schauspieler und läßt sich wieder vom Hamlet verspotten. So eilt er, den Prinzen und seine Tochter zusammen zu bringen, so schlägt er vor, daß die Mutter nach dem Schauspiele den Sohn scharf befragen soll, indeß er sich in das Gehör der Unterredung stellen will; und so rennt er, überdienstfertig, verblendet, von einem nicht reinen Gewissen aller Haltung beraubt, auf ähnliche Art, wie Rosenkranz und Güldenstern, in sein Verderben.

Von allen Rollen des wunderbaren Schauspiels wird in der Regel die der Ophelia am meisten mißverstanden.

Es mag schwer sein, da der Dichter meist nur angedeutet hat, dieser bezaubernden Mischung eine Haltung zu geben, in welcher Eitelkeit, Koketterie, Sinnlichkeit, Liebe, Witz und Ernst, tiefer Schmerz und Wahnsinn sich nach und nach oder auch in demselben Momente zeigen sollen. Ich habe noch keine Ophelia gesehen, die mich nur getäuscht, viel weniger meine Bewunderung erregt hätte. Selbst die unvergleichliche Unzelmann (Bethmann) war in dieser Darstellung, einzelne Genieblitze abgerechnet, unbedeutend; von den beiden Ophelien in Drury und Coventgarden, die ich im Jahre 1817 sah, kann gar nicht die Rede sein. Gewöhnlich sehen wir in den Spielerinnen eine anfangs zu vernünftige und späterhin zu verrückte Person. Die ehemalige Miß O'Neal mag auch als Ophelia groß und einzig gewesen sein.

Wie viel Schönes, fein Beobachtetes läßt Goethe im „Meister" über diesen Charakter sagen; aber wenn ich den Shakspeare nicht ganz mißverstehe, hat der Dichter im ganzen Stück andeuten wollen, daß die Arme im Rausche der Leidenschaft und Hingebung dem liebenswürdigen Prinzen schon längst so viel gewährt hat, daß die Warnungen und Winke des Laertes viel zu spät kommen. Es ist zart und des großen Dichters würdig, daß er dies Verhältniß, wie so vieles Andere, als ein Räthsel in sein Stück niedergelegt hat; aber von diesem Augenpunkt erhält Hamlet's Betragen erst seine Bitterkeit, ihr Schmerz und Wahnsinn Zusammenhang und Haltung: und daß Alles in diesem Wesen, die Hölle selbst, wie Laertes sagt, schön und liebenswerth erscheint, versöhnt wieder und macht die Lösung der Aufgabe für die Darstellung freilich um so schwieriger.

Als sie zuerst mit Laertes auftritt, der von Hamlet's Liebesgetändel sagt, es sei nur wie ein Veilchen, fragt sie

naiv, lächelnd, und in ihrem Innern, wie sie glaubt, eines ganz Anderen sich bewußt: nichts weiter? Nach der fortgesetzten Rede des Bruders antwortet sie:

— doch, lieber Bruder,
Zeigt nicht, wie heilvergeßne Pred'ger thun,
Den steilen Dornenweg zum Himmel Andern,
Derweil als frecher, lockrer Wollüstling
Er selbst den Blumenpfad der Lust betritt,
Und spottet seines Raths.

Ich begreife nicht, wie ein unschuldiges Mädchen so antworten könnte, eine Antwort, die ganz von jener Warnung abführt. Aber sie glaubt den Bruder zu kennen, sie fühlt recht gut das Abscheuliche, daß diese Lehren erst jetzt kommen, da man bisher dies Verhältniß mit dem Prinzen geduldet oder ignorirt hat. Gegen den Vater ist sie schon viel zurückhaltender; sie will nicht zu viel sagen, sie begnügt sich mit einigen allgemeinen Ausdrücken, und muß mit Schmerz inne werden, daß dieser plötzlich, als strenger Vater, den Prinzen mit Verachtung behandelt.

Erschreckt, tief erschüttert, fast zerstört meldet sie den Besuch des wahnsinnigen Prinzen. Hier müssen wir schon im voraus fühlen, auf welcher schwindelnden, ungewissen Höhe ihr ganzes Dasein wandelt. Diese Scene wird immer zu kalt und besonnen gegeben.

In dieser Verstimmung muß die Arme sich gebrauchen lassen, ihren wahnsinnigen Geliebten auszuhorchen. Hier muß die Darstellerin ihre ganze Kunst aufbieten, um das Schmerzliche dieser unwürdigen Aufgabe zu zeigen, die Seelenpein, sich vom Vater und vom König behorcht zu wissen, dem Geliebten gegenüber, den sie nicht mehr sehen darf, und dem sie also bei einer so günstigen Gelegenheit so Vieles zu sagen hätte: sie muß sich ihm jetzt nothgedrungen in

einer fremden, ganz unnatürlichen Gestalt zeigen, sie muß seine Schmähungen, Bitterkeiten, die an das Brutale grenzen, erdulden und darf kein Wort zu ihrer Rechtfertigung sagen, bis sie denn endlich, als sie wieder unbeobachtet ist, in die Wehklage ausbricht. Gewiß, für die Künstlerin die verwickeltste Aufgabe. Statt dessen sieht man gewöhnlich das Mädchen die Sache ganz ruhig abhandeln, und nimmt der Prinz, weil es oft geschieht, die Scene dann leidend, klagend und sentimental, so ist die allergrößte Entstellung des Dichters fertig.

Hamlet, als sie ihm die Geschenke zurückgeben will, ruft sogleich: Ha ha! Seid Ihr tugendhaft? Ha ha! are you honest? — was auch noch bitterer heißen kann: Ihr seid tugendhaft? weil er das Fremde, Linkische und Verlegene sieht, was er nur für eine neue Beleidigung halten muß.

Bei der Aufführung des Schauspiels muß sie sich vor dem versammelten Hofe von Hamlet Ungezogenheiten sagen lassen, er behandelt sie ohne Achtung, die sie ihm längst nicht mehr zu verdienen scheint. Der Prinz wird fortgeschickt, ihr Vater ist von diesem umgebracht, und ihr lange schon verhaltener Schmerz, die Zurücksetzung, die Erinnerung schöner Stunden, Alles bricht über sie ein und bemeistert sich ihres wankenden Verstandes. Ihr Liebeswahnsinn nimmt gleichsam den Schmerz um den Tod des Vaters zum Vorwand, um sich ganz unverholen zu zeigen: sie wechselt mit Leichengesang und der muthwilligen Romanze, in der sie wol ihr eigenes Schicksal enthüllt.

Er war bereit, thät an sein Kleid,
Thät auf die Kammerthür,
Ließ ein die Maid, die als 'ne Maid
Ging nimmermehr herfür.

Und dann:

Sie sprach: eh' Ihr geschertzt mit mir,
Gelobtet Ihr mich zu frei'n. —
Ich bräch's auch nicht, beim Sonnenlicht!
Wärst Du nicht kommen herein.

Als Ophelia in derselben Scene noch einmal wahnsinnig auftritt, hat ihre Krankheit schon mehr eine feste Gestalt gewonnen. — Beim Shakspeare, der die Natur beobachtet hatte, um sich nie von ihr zu entfernen, haben die Wahnsinnigen immer ein gewisses Bewußtsein und eine Art von Vernunft; ja Lear spricht in seinen wilden Ergießungen die erhabensten Gedanken aus. Auch spielen sie zuweilen willkürlich mit ihrem Zustande, und davon zeigt uns Ophelia etwas. Sie hat Kräuter und Blumen mitgebracht, welche damals in England eine eigene allegorische Bedeutung hatten. (Oft sieht man die Kranke auf der Bühne nur Strohhalme austheilen, die sie so oder so benennt: dies ist ganz gegen die Absicht des Dichters.) Zum Laertes geht sie mit den Worten: „Da ist Vergißmeinnicht, das ist zum Andenken: ich bitte Euch, liebes Herz, gedenket meiner! und da ist Rosmarin, das ist für die Treue."

Im Original: There's rosemary, that's for remembrance; pray you, love, remember; and there is pansies, that's for thougts.

Der Rosmarin ward in England, wie in Deutschland, bei Hochzeiten ausgetheilt: noch jetzt aber geschieht es bei uns auf dem Lande auch bei Leichenbegängnissen; wahrscheinlich findet sich auch wol noch in England hie und da diese Sitte. Sie gibt den Rosmarin, des todten Vaters wegen, dem Laertes; eben so die Stiefmütterchen, pansies, die pensées der Franzosen: auch diese sollen thoughts, das melancholische Angedenken, aufbewahren.

Da iſt Fenchel für Euch und Agley — (there's fennel for you and columbines) fährt ſie fort, indem ſie dieſe Gewächſe dem Könige überreicht. Fenchel hatte vieldeutigen Sinn, ſprichwörtlich bedeutet er Schmeichelei, aber auch Sinnlichkeit, Luſt; die columbines kommen in verſchiedener Bedeutung vor, ſehr häufig als Allegorien der Untreue und wüſter Sinnlichkeit.

Da iſt Raute für Euch (indem ſie ſich zur Königin wendet), und hier iſt welche für mich — Ihr könnt Eure Raute mit einem Abzeichen tragen. Da iſt Maßlieb u. ſ. w.

There's rue for you; and here's some for me: we may call it herb of grace o' sundays: — you may wear your rue with a difference. — There's a daisy — etc.

Wie im Mittelalter reuen zugleich leid thun, beklagen heißt, ſo geht im Engliſchen rue und ruth in einander auf, doch ſteht es in jenen Tagen auch ſehr oft für repentance, für Reue, bereuen, und ſowie die Reue das Herz der Beſſerung und Andacht öffnet, und dadurch die Vergebung möglich macht, ſo heißt die Raute (die Reue, rue) auch herb of grace, Kraut der Gnaden. Es iſt unbegreiflich, daß ſelbſt die gelehrten Engländer nicht beachten, wie to rue in Shakſpeare's Zeitalter noch oft bereuen heißt; es kommt ſelbſt bei dieſem Dichter einige Mal ſo vor. Bewieſen ſelbſt die zu freien Romanzen nichts für meine obige Behauptung, ſo würde dieſe Stelle ſie doch rechtfertigen. Denn nach der Symbolik jener Tage konnte Ophelia, als eine verlaſſene Geliebte, ſich nur mit dem Weidenzweige ſchmücken (wie ſie denn auch ihren Selbſtmord von einem Weidenbaum veranſtaltet), nicht aber die Reue (die Raute) tragen. Sie gibt etwas davon der Königin, wegen ihrer unerlaubten Ehe, — wir mögen dieſe Reue wol Kraut der Gnaden an den Sonntagen nennen — (vielleicht wegen

des Gottesdienstes: die Stelle hat ihre Schwierigkeiten) Ihr könnt sie mit einem Abzeichen tragen. (Weil Jeder von uns sich in einer verschiedenen Sündhaftigkeit befindet.) Da ist auch Maßlieb, a daisy — die Blume des Leichtsinns, die Leichtgläubigkeit bethörter Mädchen, wie sie öfter so vorkommt.

Was die Darstellung dieser Scene betrifft, so kann sie nur von der Wirkung sein, die der Dichter beabsichtigt, wenn Spiel und Rede rasch und fließend, vorzüglich aber reizend sind, sowie Laertes seine Schwester beschreibt. Es ist eben die Aufgabe, jenen Liebreiz, die anmuthige Koketterie, die die schöne Ophelia so auszeichneten, auch noch in diesen zerrütteten Zustand überzutragen, vom Wahnsinn dann plötzlich, wie von einer vorüberschwebenden Wolke, verdunkelt. Die Uebergänge von Freude zu Leid, und umgekehrt, müssen grell und plötzlich sein, aber sich alsbald wieder in Reiz und Lieblichkeit auflösen. Gibt man aber eine gespenstische Erscheinung, die entsetzt, dehnt man die Worte und Gesänge, setzt starke Accente und macht dadurch den Auftritt zögernd und schleppend, so ist diese Erscheinung, mit welcher Shakspeare so viel beabsichtigte, widerwärtig und kann unleidlich werden, was Viele dann freilich einen großen, starken Effekt nennen.

Vom Laertes ist weniger zu bemerken. Es ist schon hinreichend, wenn der Schauspieler sich nicht verleiten läßt, ihn als durchaus edeln und empfindsamen Sohn und Bruder zu nehmen. Im Anfange erscheint er ganz als ein galanter, junger Mann jener Tage, Ophelien warnt er in einer schön gesagten blumigen Rede, in welcher er sich selber gern hört, eine Eigenschaft, die er mit allen Personen des Schauspiels theilt.

Dann verlieren wir ihn aus dem Gesicht, bis er plötz-

lich, nach dem Wendepunkte des Stückes, als Empörer, roh und mit schroffem Uebermuthe wieder auftritt. Mag er um seinen Vater trauern (welchem Menschen traut man diese Gefühle nicht zu?), so heftig er kann, so ist sein Schmerz, den er zeigt, doch nur ein vorgespiegelter, um den rasch geformten Traum seines Ehrgeizes wirklich zu machen. Was hat, bei einiger Ueberlegung, sein Aufstand mit dem Tode des Vaters gemein? Indessen wird der bessere Geist in ihm durch die heroische Persönlichkeit des Königs geweckt, der Moment, diesen zu ermorden, ist versäumt, und die beginnende Verlegenheit des stürmenden Jünglings wird durch den Eintritt der wahnsinnigen Schwester in neue, theatralische Wuth verwandelt. Gewiß liebt er diese auch, der Anblick muß ihm schmerzlich, zerreißend sein, aber nicht auf diese Weise, wie er es vor dem Könige zeigt.

Als er etwas mehr beruhigt ist, sieht man in der verrätherischen Verhandlung mit dem Könige, wie er seinen Vortheil nie aus den Händen geben will, obgleich er fühlt, daß der wahre Augenblick, seine Absichten zu erreichen, schon verloren ist. Der Tod seiner Schwester regt ihn von neuem auf. So mancher Erklärer des Dichters hat die Sprache des Laertes, den Ausdruck seines Schmerzes unnatürlich und affektirt genannt; man hat den Dichter über etwas verklagen wollen, was ihn gerade als Lob frei sprechen sollte.

Eben so gewaltsam ist seine hyperbolische Rede am Grabe, die auch Hamlet veranlaßt, ihn durch größere Uebertreibung zu überbieten. — Von dem Gefecht, durch welches die Tragödie beschlossen wird, habe ich schon oben gesprochen.

Der Geist soll eine der kunstreichsten und ergreifend-

sten Darstellungen Schröder's gewesen sein. Ich bin davon überzeugt, obgleich ich ihn nicht selbst in diesem Charakter gesehen habe. Was aber seitdem auf den deutschen Bühnen als eine Nachahmung dieses großen Künstlers gilt, ist gewiß nicht zu billigen. Ich meine jenes dumpfe, langsame, monotone Recitiren, fast von keiner Geberde begleitet, wodurch die Scene schleppend und die Täuschung geradezu zerstört wird. Der alte Hamlet hat zwar nicht mehr Fleisch und Blut, aber doch alle menschlichen Leidenschaften des Zorns, der Rachgier, der Eifersucht. Wenn auch modificirt, muß man doch die pathetische Rede als solche vernehmen. Er darf also zürnen in Wort und heftiger Geberde. In London war der Geist auf beiden Theatern geradezu lächerlich, so ohne Anstand und Haltung wackelte er auf und ab, und sagte wie kühle Vorlesung seinen Theil her.

Wenn man den Hamlet das wunderlichste und eigensinnigste Werk des Dichters nennt, so thut man ihm gewiß nicht Unrecht, falls man es nur auch als das allertiefsinnigste zu schätzen weiß, aus dessen Gesammtheit eine so ungeheure tragische Empfindung heraus brennt, die sich wol nur schwer mit Worten bezeichnen läßt. Wie abwechselnd die tiefsten Töne der Tragödie erklingen, so vernimmt man, in der Regel ohne Uebergang, den Schmerz, die Heiterkeit eines scheinbaren Lustspiels: ja es gibt kein Gedicht, in welchem Shakspeare seinem Publikum so vertraulich nahe gekommen, und, so zu sagen, es mit Händen berührt hätte, sodaß nach den gewöhnlichen Vorschriften beschränkter Kritiker schon allein dadurch Täuschung und Würde, Interesse und Wahrheit unwiederbringlich zu Grunde gehen müßten. Es werden Schauspieler eingeführt, die ein Stück spielen sollen. Diese sind aber nicht etwa unbestimmt,

allgemein gehalten, sondern es sind die vom Globus, die nämlichen, die den Hamlet selbst aufführen. Und um darüber gar keinen Zweifel zu lassen, spielt der Verfasser sogar auf die literarischen Fehden an, die die Dichter und Schauspieler des Globus (der Shakspeare'schen Truppe) mit den Kindern der königlichen Kapelle und deren Autoren hatten. Der Schauspieler, der sich beim dänischen Prinzen aufführt, ist nun geradezu Burbadge, der Heldenspieler Shakspeare's, der den „Macbeth", „Lear", „Richard III." darstellte, und höchst wahrscheinlich in diesem Stücke zugleich den Geist übernahm. Dieser Mann, der berühmteste seiner Tage, und vielleicht der größte Tragödien- und Charakterspieler (denn er übernahm auch im Lustspiel die wichtigsten Rollen), der jemals in England aufgetreten ist, erschien hier in seiner gewöhnlichen Kleidung, in der man ihn zu sehen gewohnt war. Die Erzählung vom rauhen Pyrrhus ist der höchste Ton, den Shakspeare im ganzen Stücke anklingt, und Burbadge verändert dabei die Farbe und hat Thränen im Auge. (Beiläufig, diese Bemerkung hier macht das, was Hamlet den Schauspielern von der weisen Mäßigung lehrt, erst zur eigentlichen Lehre, und hätte schon längst den alten Streit schlichten können, in wiefern und wiefern nicht der Schauspieler hingerissen sein dürfe.) In der kleinen Tragödie übernahm dieser Darsteller die Rolle des Königs, die um so mehr, da sie ohne Pathos und in alterthümlicheren Versen geschrieben ist, mit edler Präcision und Kraft muß gegeben werden. (Nur nicht, wie schon oben gesagt ist, unbedeutend in den Hintergrund verschleppt, wo Alles matt und unverständlich wird.) Furchtbar mußte alsdann dem wirklichen Könige dies nachgeahmte Bild sein, aus dem ihm die Aehnlichkeit mit dem Bruder strafend entgegenleuchtete. — Wenn der Geist nachher durch das

Schlafzimmer der Gattin ſchreitet, muß er gewiß nicht in der Rüſtung, ſondern im Hauskleide ſein*). Ein Geiſt hat alſo, dürfte ein Spötter fragen, eine Garderobe? Warum nicht? Alle Geſpenſtergeſchichten tragen es uns ſo vor, und der alte Hamlet erſcheint auf der Wacht als Held im Harniſch, um zur Rache aufzurufen, und im Schlafgemach in der bequemen Tracht, wie er leibt und lebt, nach Hamlet's Ausdruck.

Zum Beſchluß nur noch eine Bemerkung, die dem Modegeſchmack unſerer Theater völlig entgegen iſt. Shakſpeare hatte eine ſo reiche Truppe vortrefflicher, eingeübter Schauſpieler, wie wir es jetzt kaum für möglich halten, daß es je ſo ſein konnte. Er und viele der Zeitgenoſſen durften nicht ſo ſchreiben, wie ſie thaten, ſo Schwierigkeit auf Schwierigkeit häufen, ſo das Bizarre und Seltſame fordern, wenn ſie nicht viele und große Schauſpielertalente fanden. Aber dennoch war es nichts Seltenes, daß ein Schauſpieler in mehr als einer Rolle auftrat. Und warum wollen wir, bei unſeren ungleich dürftigeren Mitteln, dieſen Ausweg bei Schauſpielen, die an Perſonen reich ſind, verſchmähen? Es iſt doch nur eine mißverſtandene Vornehmheit, das unſchicklich zu finden, worin uns als Beiſpiele Shakſpeare, Eckhof und Schröder vorangegangen ſind. Wie vortheilhaft für Anfänger, die ſo oft zurückgeſetzt werden müſſen, ſich in verſchiedenen Nebenrollen an Mannichfaltigkeit zu gewöhnen; wie belehrend für den gereiften Künſtler, indem er aushilft, das ganze Wunder ſeiner Kraft, ſein vollendetes Studium zu zeigen! Man wende mir nicht die Aufhebung der Täuſchung ein. Dieſe materielle, grobe Illu-

*) Dies beſtätigt uns geradezu die Quartausgabe von 1603: Enter the ghost in his night gowne.

sion, die von dergleichen gestört wird, kann und soll im Theater nicht stattfinden. Die Stümperei, das Verderben der Werke, wenn Rollen wegen Mangel an Spielern verkürzt oder ausgelassen werden müssen, stört weit schlimmer.

Ich habe es vermieden, etwas über die Hauptperson des Stückes zu sagen, weil es mich, so viel auch schon über diesen Gegenstand gesprochen ist, in zu vielfache Untersuchungen, Widerlegungen und Erklärungen verwickelt haben würde. Es ist auch jetzt meine Absicht nicht, meine Ansichten über „Hamlet" darzulegen, sondern ich will die Freunde des Dichters nur auf wenige Verse aufmerksam machen, auf jenen berühmten Monolog über den Selbstmord. Wer auch eben nicht mit den Werken des Dichters vertraut ist, kennt doch, wenigstens oberflächlich, den „Hamlet"; ja wer selbst diesen nie gelesen haben sollte, hat gewiß dieses Selbstgespräch gehört und bewundert. Wie oft ist es übersetzt, commentirt, nachgeahmt! Keinem Franzosen, der von Büchern weiß, keinem Spanier, der gebildet ist, ist die Kunde davon verborgen geblieben, und es hat wirklich den Anschein, als besitze man in diesen Versen gewissermaßen eine Quintessenz dieses Dichters, als vernehme man in ihnen die ganze Tiefe seines unergründlichen Geistes auf die kürzeste und nachdrücklichste Weise, als habe man so den bequemsten Auszug in wenigen Worten, die man Jedermann entgegenrufen könne, der an der Herrlichkeit neuer Poesie, am Tiefsinn unserer Kunst etwa zweifeln wollte.

Ich muß ein Bekenntniß meiner Schwäche oder Unbeholfenheit ablegen, daß ich nämlich lange mit mir gekämpft habe, um die Empfindung und Einsicht zu erringen, von der ich alle Menschen begeistert sah, die ich in allen Büchern wieder fand, in welchen man diese Stelle bewun-

dernd erklärte, und die ſogar die Gegner des Dichters rühmend anerkannten.

Ich nannte es meine Schwäche, weil es mir immer, und auch jetzt noch, ſchwer geworden iſt, dieſe und jene einzelne Stelle in einem gelungenen Schauſpiel, oder gar einem Meiſterwerke, beſonders herauszuheben: früh ſchon hat ſich mein Geiſt gewöhnt, das Ganze in ſeinem nothwendigen Zuſammenhange zu verſtehen, und beim Shakſpeare namentlich, der ſeit Jahren mein ununterbrochenes Studium war, fand ich mich ſo vom Strome ſeiner Werke mitgenommen, daß ich mich oft nur verwundern konnte, wenn man dieſe und jene Verſe ſo vorzüglich heraushob, die mir als nothwendig und trefflich, aber nicht mehr als die übrigen, aufgefallen waren. Dafür aber fand ich auch da meiſtentheils große Schönheiten, wo man den Dichter kritiſch tadeln, wo man ihn verbeſſern wollte, weil man eben, ſich immer am Einzelnen haltend, die Bedeutung, den wahren Sinn dieſer angefochtenen Stellen überſehen hatte.

Freilich wird, befriedige uns ein poetiſches Werk auch noch ſo ſehr durch ſeine innere Nothwendigkeit und harmoniſche Vollendung, dennoch dieſe und jene Scene durch ihre hohe Vortrefflichkeit einen helleren Glanz der Schönheit in unſere Seele ſpiegeln. Dieſer Erfahrung hatte ich mich ebenfalls nicht entziehen können, denn es wäre nur Gefühlloſigkeit, nie auch vom Einzelnen ergriffen und erſchüttert zu werden, vorzüglich wenn es die Stellen ſind, die der weiſe Dichter ſelbſt uns als ſolche ankündigen möchte. Kann man die Raſeſcenen des Lear jemals vergeſſen, wenn man ſie einmal vernommen hat? Oder den Monolog Macbeth's vor, ſeine Erzählung nach dem Morde? Die Wuth Othello's? Clarence's Traum in „Richard III.“,

oder den Tod des alten York und deſſen letzte Rede im dritten „Heinrich VI.?“ Talbot's Abſchied von ſeinem Sohne im erſten Theile? Den Tod des Wincheſter oder Gloſter im zweiten? Viele Eindrücke verliert die Seele wieder, dieſe und mehr ähnliche in Shakſpeare's Werken niemals. — Meine Unbeholfenheit nannte ich es daher auch, weil ich durchaus nicht, ſo oft ich las und wieder las, die ausſchließliche Bewunderung dieſes berühmten Monologs mit den übrigen theilen konnte. Die treffliche Sprache, die paſſenden Bilder begriff ich, aber hätte nicht die Welt ſeit einigen Jahrhunderten dieſes Blatt beſonders bezeichnet, ſo hätte ich in meiner Weiſe darüber, wie über Manches hingeleſen, und noch ungeſtörter, wenn mich nicht eine gewiſſe Dunkelheit, ja Unzweckmäßigkeit wider Willen feſtgehalten hätte.

Mir ſchien nämlich, als wenn der große Dichter einem brütenden, melancholiſchen Gemüthe, das endlich gar auf den Punkt kommt, das Leben freiwillig abzuwerfen, noch ganz andere Worte hätte in den Mund legen können. Er hat ſonſt keinen ſolchen Charakter gezeichnet: denn Lucretia in ſeinem epiſchen Gedicht faßt dieſen Entſchluß unter anderen Umſtänden und mit anderer Seele, Brutus und Caſſius denken und ſterben als Römer, Othello ermordet ſich im Uebermaß ſeines Schmerzes, der ihm das Leben unerträglich macht, raſch, und ohne vorhergehende Ueberlegung ſeiner That. Eben ſo Julia, und auf ähnliche Weiſe Romeo. Nirgend ſonſt bei dieſem Dichter das Gelüſt, dieſen Seelenzuſtand, welcher den Wunſch des Selbſtmordes emporwachſen läßt, zu ſchildern oder zu ergrübeln. Nur Hamlet ſagt ſchon in ſeinem erſten Monolog, indem ihn das ganze Treiben dieſer Welt anekelt: „O möchte ſich doch dieſes zu feſte Fleiſch in einen Thau auflöſen, oder

hätte der Ewige ſein Gebot nicht gegen Selbſtmord gerichtet.". Er ermordet ſich nachher nicht wirklich, und darum kann ſeine Rede wol ſpäter in jenem Monolog nicht jene Eindringlichkeit, jene furchtbare Tiefe des Werther haben; aber es könnte doch Einiges von der wunderbaren Rührung des Deutſchen in den Dänen übergegangen ſein, doch einige Töne jener ergreifenden Wahrheit, die dieſes Buch durch ſeine Kraft und Ueberzeugung zum einzigen in der Welt erheben. Es iſt verzeihlich und begreiflich, daß Hamlet im Beginn des Stückes, im Gefühl über den Verluſt eines theuern Vaters, über den Unmuth einer vormals geliebten Mutter, aus ſeinem Recht und vom Thron verdrängt, im Bewußtſein einer gewiſſen moraliſchen Ohnmacht wünſchen kann, es ſei erlaubt, ſelbſt den Ausgang aus dieſer widerwärtigen Welt zu ſuchen. Jetzt aber, nachdem er auf die wunderbarſte und erſchütterndſte Weiſe erfahren hat, daß ſein Vater nicht natürlich geſtorben, ſondern ſchändlich ermordet iſt, nachdem er dem Geiſte Rache und Genugthuung verſprechen müſſen, nachdem er eine Rolle übernommen, deren Spiel ihn freilich, ſtatt ihn dem Zwecke näher zu führen, vielen Gefahren ausſetzt, und er ſich ſelbſt über ſeinen Leichtſinn, über ſeine Unentſchloſſenheit in einer leidenſchaftlichen Rede geſcholten: — jetzt ſoll er in einer ganz anderen Lage, als in welcher wir ihn zuerſt ſahen, jenes göttliche Gebot, welches er dort ſcheut, vergeſſen, und, um ſich jener aufgegebenen That zu entziehen, den Entſchluß faſſen können, lieber das Leben freiwillig aufzugeben? Hier fand ich, wie geſagt, Dunkelheit, Widerſpruch, und das Gemüth Hamlet's, wenn es auch zerrüttet ſein ſoll, war mir geradezu unverſtändlich.

Aber iſt es denn auch nothwendig, daß dieſer Monolog vom Selbſtmord handelt? Hat ihn denn Shakſpeare

wirklich so gemeint? Zu dieser Frage sollten meine Bekenntnisse nur den Leser vorbereitend führen, die außerdem höchst überflüssig wären. — Ich weiß, welche angewohnten Vorurtheile man mir entgegensetzen wird, wie schwer es mir selbst geworden ist, Alles abzuweisen, was ich in Büchern darüber gelesen hatte; aber dennoch ist mir schon seit Jahren, und immer fester und klarer die Ueberzeugung geworden, daß sich Erklärer und Bewunderer des Dichters geirrt haben, daß dieses Selbstgespräch unmöglich den Sinn haben kann, den sie ihm unterlegen.

Zur Zeit des Dichters kann man diesen Monolog auch nicht so genommen haben, obgleich uns Zeugnisse darüber mangeln. So oft Hamlet von den Zeitgenossen angeführt wird, so oft die Gegner über diesen Charakter, selbst über diesen Monolog spotten; so ist mir doch keine Stelle bekannt, in welcher die moderne Auslegung hindurch schiene. Ob Betterton die Verse schon im Sinn des Selbstmordes gesprochen hat, weiß ich nicht*); daß aber Garrick und

*) Ich finde in der Wochenschrift: The Tattler, von Steele, daß Betterton, nachdem er schon über siebenzig Jahr alt war, als ein Gichtkranker noch einmal im September 1709 den Hamlet zu seinem Benefiz spielte. Dies war zugleich, so viel ich weiß, das letzte Mal, daß dieser große Schauspieler auftrat.

Steele beschreibt bei dieser Gelegenheit, als wenn ein Freund es ihm erzählte, wie vortrefflich der Veteran, und wie kräftig er Alles gesprochen habe. Auch der Monolog, wo er mit der berühmten Sentenz: Sein, oder nicht sein, anfängt.

Dies verräth nur so viel, daß man dieses Selbstgespräch schon damals vorzüglich auszeichnete. Wäre es aber selbst damals in gewöhnlich angenommener Bedeutung gesagt oder verstanden worden, so fragt es sich immer noch, ob Betterton, der 1658 oder 59 zuerst die Bühne betrat, auch in der Jugend, und noch mehr, ob seine Vorgänger ihm den gewöhnlichen Sinn untergelegt haben.

viele Andere vor ihm sie schon nicht anders verstanden haben, ist eine bekannte Sache. Rowe's Ausgabe des Shakspeare ist mir nicht zur Hand, um zu sehen, ob er vielleicht eine Andeutung über diesen berühmten Monolog gibt, oder auf eine frühere Erklärung und Tradition hinweist.

Beim ersten Anblick möchte es scheinen, daß die Stelle gar keine andere Auslegung zuließe. Diejenigen, welche sie nur aus Uebersetzungen kennen, werden um so mehr dieses Glaubens sein, da jeder Uebersetzer nothwendig seine Ueberzeugung mit überträgt, und unbewußt der Sache, wenn auch nur um ein Geringes, nachhilft. Es kommt auf den Versuch an, aus dem Ganzen der Dichtung, und dann aus einzelnen Worten die Stelle zu erklären, ob sie so in das gehörige Licht gerückt werden kann, daß sie jeden Freund des Dichters überzeuge.

Hamlet erscheint gleich im Anfang durch und durch verstimmt, und die Audienzscene muß seinen Verdruß noch vermehren. Seine Bitterkeit bricht gegen die Mutter ziemlich unangemessen, fast unartig aus, worüber er vom Könige, der ihm immerdar imponirt, eine weitläufige Zurechtweisung ertragen muß, nachdem schon das wichtigere Anliegen des Erbprinzen, der es fühlt, daß er eigentlich König sein müßte, dem unbedeutendern Gesuch des Laertes nachgestellt ist. Nun sein Monolog, der Lebensüberdruß, sogar den Wunsch, daß es erlaubt sein möchte, sein Dasein willkürlich zu enden, sowie Bitterkeit gegen seine Mutter und den König ausspricht. Durch die Nachricht von der Erscheinung des Gespenstes wird seine Aufmerksamkeit ganz auf dieses gerichtet. In der Nacht bricht durch die Gegenwart und die Erzählung des Geistes sein ganzes Gemüth zusammen; er weiß sich nicht zu fassen, und ersinnt die List, sich wahnsinnig zu stellen: ein Plan, von dem

man nicht mit Gewißheit zu sagen weiß, ob er ihn ergreift, den Wahnsinn zu vermeiden, oder weil er schon von dieser Seelenkrankheit völlig beherrscht ist. Mit diesem Vorsatz erschreckt er Ophelien, benutzt seine Verstellung, um den Polonius hart anzulassen, und vergißt sich nachher mit den Genossen seiner Jugend und den Schauspielern fast gänzlich wieder. So heiter, beinah ausgelassen er auf Augenblicke ist, so kehrt doch auch sein Trübsinn oft plötzlich wieder, und seinen Ekel vor der Welt und den Menschen trägt er in herrlichen Worten vor. Doch muß man sie freilich auch nicht zu buchstäblich nehmen, denn wenn er dem Rosenkranz sagt, daß er seither alle gewohnten Uebungen aufgegeben habe, so widerspricht dem seine Eitelkeit kurz vor dem Rappiergefecht mit Laertes geradezu, wo er den Horatio mit der Versicherung beruhigt, daß er seit Laertes' Abreise ein fleißiger Fechter gewesen sei. Als die Schauspieler ihn verlassen haben, fällt ihm in der Einsamkeit sein Mangel an Muth und Entschlossenheit bitter auf das Herz, er lästert auf den Usurpator, und noch mehr auf sich selbst, er findet sich niederträchtig, daß der Mord des Vaters und dessen Aufruf zur Rache ihn noch zu keiner That hat anspornen können. — „Bin ich eine Memme?" fragt er sich selbst; „würde ich mich beschimpfen und mißhandeln lassen, ohne augenblickliche Rache zu nehmen? — Ja!" ruft er, sich selbst schmähend, aus: „ich würde es Alles dulden, weil es mir an Galle, an Kraft der Erbitterung fehlt, um Beleidigungen zu strafen." — Ohne Ueberzeugung, plötzlich bricht er ab, fast wie ein Zerstreuter; er findet eine Ausrede vor sich selbst, die ihn für diesen Augenblick beruhigt. Die Erscheinung kann eine böse, deren Aussage eine Lüge gewesen sein, um sein melancholisches Gemüth zu bestricken. Schon vorher ist es ihm eingefallen,

durch ein Schauspiel, in welchem die Ermordung, wie sie ihm der Geist enthüllt, gespielt werden soll, den Oheim zu prüfen, und, wenn dieser die Probe nicht besteht, darnach seine Maßregeln zu nehmen.

Aber nur auf Augenblicke war er beruhigt; er kann den Gedanken über sich, das Beobachten seiner selbst so schnell nicht aufgeben; er sucht es noch einmal in einer ruhigen Stimmung zu ergründen, warum es ihm denn so schwer werde, den Entschluß, die That, die von ihm gefordert werde, auszuführen, und in dieser tiefsinnigen Frage an sich selbst sehen wir ihn wieder erscheinen. Shakspeare, es ist wahr, muthet uns oft viel zu, aber hier noch etwas mehr, als gewöhnlich; doch konnte er auch dem Commentar seines Schauspielers vertrauen. Lassen wir freilich zwischen jenen heftigen Monolog und diesen ruhigen den Vorhang niederfallen, so wird die Gedankenverbindung, die der Dichter bei uns voraussetzt, die wir schnell wieder anknüpfen sollen, etwas zu gewaltsam unterbrochen. Ich erinnere nochmals, daß Shakspeare nur selten eine Abtheilung von Akten annahm, die meisten seiner Stücke wurden in einer ununterbrochenen Folge gespielt: will man aber eine Unterbrechung haben, so darf sie wenigstens hier nicht stattfinden. Der erste Akt muß dann nach Hamlet's Scene mit dem Geiste und der mit seinen Freunden schließen, und der zweite erst nach diesem berühmten Monolog und der Rede des Königs über den Prinzen. Der dritte Akt reicht bis zu Hamlet's Abreise, und der fünfte fängt mit den Todtengräbern an.

Hamlet also geht, nachdem die Schauspieler sich entfernt haben, nach seinem heftigen Monologe ebenfalls ab, unmittelbar tritt der König mit Polonius und Ophelia auf; diese wird von ihrem Vater abgerichtet, und der König

und ſein Rath verbergen ſich, um den Prinzen zu behorchen. Dieſer iſt noch von ſeinen eben ausgeſprochenen Gedanken beunruhigt: Bin ich eine Memme? Würde ich mich beſchimpfen laſſen? — Was hält mich denn alſo ab, als Rächer aufzutreten?

To be or not to be, that is the question. —

Sein, oder nicht ſein, das iſt hier die Frage. —

Es kommt darauf an, ſagt er zu ſich (wenn der Zuſchauer alles Vorige noch im Gedächtniß behalten hat, und dieſem ſcheinbaren Sprunge der Gedanken folgt), es handelt ſich einzig darum, ob der Menſch lebt, oder nicht lebt, d. h. mehr, als das Leben kann ich nicht wagen und verlieren, alſo einzig um das Leben handelt es ſich, ob ich dies daran ſetzen will. Dieſe Betrachtung iſt ganz richtig, dieſer Gedanke ſchon oft ausgeſprochen worden, denn wer den Tod nicht fürchtet, braucht eben nichts Anderes zu fürchten.

Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The flings and arrows of outrageous fortune,

Ob's edler im Gemüth, die Pfeil' und Schleudern
Des wüthenden Geſchicks zu dulden.

Es kann aber, fährt er nach einer Pauſe fort, der höchſte Edelmuth ſein, auch das Aeußerſte mild und ruhig zu ertragen, jene Geduld zu üben, die man, um ſie zu preiſen, die chriſtliche nennt, die eben ſo viel Kraft und Seelengröße, als der Widerſtand fordert,

Or to take arms against a sea of troubles,
And, by opposing, end them?

oder:

Sich waffnend gegen eine See von Plagen,
Durch Widerſtand ſie enden?

— dieſe Plagen nämlich: aber wie? durch Selbſtmord? Wäre dann dies opposing? — ein wirklicher Widerſtand? Würde dann take arms, die Waffen ergreifen, wol richtig und paſſend ſein, wenn dieſe Waffen ſich nur gegen den richten ſollten, der ſie ergriffen? Nein, dadurch geſchieht es, daß ich dieſe Plagen ſelbſt vernichte, daß ich meinem Gegner den Garaus mache. Dies muß mir auch gelingen, im Fall meine Geduld nicht ſtark genug iſt, wenn ich nur den Gleichmuth beſitze, mein eigenes Leben nicht zu hoch anzuſchlagen; denn freilich, das kann gefährdet werden: aber ich darf dieſe Gefahr um ſo weniger ſcheuen, da Sterben ja doch nur ein Ausruhen von allen irdiſchen Beſchwerden iſt:

— To die — to sleep, —
— Sterben — ſchlafen —

No more; — and, by a sleep, to say we end
The heart-ach, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, — 'tis a consummation
Devoutly to be wish 'd. To die, — to sleep —

Nichts weiter; — und zu wiſſen, daß ein Schlaf
Das Herzweh und die tauſend Stöße endet,
Die unſers Fleiſches Erbtheil — 's iſt ein Ziel,
Aufs innigſte zu wünſchen. Sterben — ſchlafen —

Es iſt aber freilich nicht der Augenblick des Todes, und der Schmerz, der ihn begleiten mag, nicht das Verlaſſen eines Lebens, welches uns oft ſo peinigend ängſtigt, nicht das iſt es, was uns abhält, entſchloſſen zu ſein, um unſerem Feinde es unmöglich zu machen, uns ferner zu ſchaden, oder was unſeren Arm lähmt, ihn zu ſtrafen —

To sleep! perchance to dream; — ay, there's the rub.

Schlafen! Vielleicht auch träumen! — Ja, da liegt's.

Das iſt (wörtlich) der Anſtoß, das, was beim Kugelſpiel auf der Wieſe die Kugel im Laufe entweder anhält, oder ihr eine andere Richtung gibt.

> For in that sleep of death what dreams may come,
> When we have shuffled off this mortal coil,
> Must give us pause: There's the respect,
> That makes calamity of so long life.
>
> Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
> Wenn wir den Drang des Jrd'ſchen abgeſchüttelt,
> Das zwingt uns, ſtill zu ſtehn. Das iſt die Rückſicht,
> Die Elend läßt zu hohen Jahren kommen.

Dieſe geheimnißvolle Furcht, dieſe Furcht vor etwas Unbekanntem iſt es, welche Elend, Unglück, Kränkung und alle Leiden den Sterblichen ſo viele Jahre hindurch tragen läßt.

> For who would bear the whips and scorns of time?
> Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel?

Dies kann im Allgemeinen, aber auch insbeſondere von den Pasquillen und giftigen Ausfällen jener Tage gemeint ſein, in denen ſich viele Schriftſteller gefielen, und von denen auch Shakſpeare mehr als einmal hatte leiden müſſen. Oefter, als man es jetzt bemerkt, ſpielt Shakſpeare auf ſeine nächſte Umgebung und ſich ſelber an, und im Hamlet vorzüglich.

> The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
> Des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,

The oppressor's wrong, iſt mehr, als die Ueberſetzung ſagt, nicht blos Druck, ſondern ein Unrecht, eine Kränkung, die der Unterdrücker ausübt. Für proud man's lieſt die „Folio", welcher die Editoren in dieſer Scene ſonſt ganz folgen, poor man's, welches auch einen guten Sinn gibt; denn

es ſind Fälle, wo ſelbſt der Höhere über den Hohn und die Schmach und Läſterung des Geringern verzweifeln, und ihn wol dafür vernichten möchte, wenn er es mit Sicherheit könnte.

The pang of despis'd love, the laws delay,
Verſchmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufſchub,

Der Gequälte, der ſeine Rache an der Geliebten ſelbſt, oder an einem Nebenbuhler ausübt, welcher ihm die Verachtung zuzieht. Dispriz'd lieſt hier wieder die „Folio", nach meinem Gefühl, ſchöner: die mißgeachtete Liebe, eine Verhältniß, wie zwiſchen Othello und Desdemona, der dieſe umbringt, und auch Kaſſio aus dem Wege zu ſchaffen ſucht, oder wie zwiſchen Poſthumus und Imogen. Freilich müſſen es pangs, Qualen, Folterſchmerzen ſein, wie dieſe ſie erleben, denn nicht jedes verkannte Gefühl wird ſich gleich ſo blutig rächen wollen.

The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes.
Der Uebermuth der Aemter, und die Schmach,
Die Unwerth ſchweigendem Verdienſt erweiſt,

wer trüge dies Alles,

When he himself might his quietus make
With a bare bodkin?
Wenn er ſich ſelbſt in Ruheſtand ſetzen könnte
Mit einer Nadel blos?

Dies iſt nun die Stelle, die etwas Anderes ſagt, als im Originale ſteht, und welche zu ſehr auf den Selbſtmord hinweiſt. Schröder erklärt noch mehr hinein, indem er überſetzt: „denn wer ertrüg' ꝛc. — wenn er mit einem blanken Meſſerchen machen dürfte, daß man ihm mit der Sterbeglocke läutete." — Quietus kann aber Ruheſtand nur

metaphoriſch, nicht wörtlich bedeuten: es iſt beim Gericht der Abſchluß der Akten, wenn Alles vorüber iſt; bei Rechnungsabnahmen die völlig austilgende Quittirung, ein juriſtiſcher, ein Ausdruck des gewöhnlichen Lebens. So ſagt im „Spieler" von Shirley (Dodsley IX.) ein Vormund zum Spieler, dem er die Mündel verheirathen will:

A brace of thousands, Will, she has to her portion:
I hop'd to put her off with half the sum;
That's truth: some younger brother would ha' thrank'd me
And given my quietus.

Irgend ein jüngerer Bruder wäre mit der Hälfte zufrieden geweſen und hätte für Alles ein für allemal quittirt. Bodkin iſt ein altes Wort, das ſchon beim Chaucer vorkommt, und immer einen kleinen Dolch bedeutet, dann aber auch Pfriemen, ein Inſtrument, mit welchem man Bänder durch Putz zieht, oder auch die Haare kräuſelt. Für Nadel, oder pinneedle wird es, ſo viel ich weiß, niemals gebraucht. Es ſagt daſſelbe, was stelo, stilo, stiletto bei den Italienern, bei uns Stilett, ein Wort, welches wir von ihnen angenommen haben: ein Dolch, der nicht gerade am Degen, oder im Gürtel getragen wird, ſondern meiſt verſteckt iſt. Vielleicht iſt bodkin, eben ſo wie stiletto, ein Diminutiv. In Italien tragen freilich Mädchen und Frauen, vorzüglich auf dem Lande, ſo große und ſtarke Nadeln in den Haaren, daß dieſe füglich als Dolche gebraucht werden können. A bare bodkin iſt auch ein bloßer, nackter Dolch. Wollte der Dichter jenen Sinn der Geringfügigkeit, wie der Ueberſetzer, geben, ſo hätte er but brauchen müſſen; bare bezeichnet zugleich, daß dieſes ſpitze Eiſen, ſelbſt ohne Scheide, indem es ſo leichter zu verbergen, genug iſt. Der Sinn unſerer Stelle iſt nun alſo der: Wer ertrüge wol alle jene eben erzählte Drangſale, wenn er mit

einem kleinen, bloßen Dolch ſein quietus, ſeinen völligen Rechnungsabſchluß, zu Stande bringen könnte, d. h. wenn er den Gegner zum Schweigen brächte, die See von Leiden durch einen einzigen Dolchſtoß von ſich triebe: nicht aber, daß der Leidende ſich ſelbſt ermordete; ein kleiner, unſcheinbarer Dolch iſt hinreichend, wo das Schwert nicht gebraucht werden kann; auch der mächtigſte Gegner iſt mit dieſem zu erreichen. Der Selbſtmörder hat Waſſer, wie Ophelia, Hunger oder auch Gift zu Gebot. Indeſſen iſt es auch gar nicht nöthig, too nicely die Erklärung fortzuſetzen.

Who would fardels bear
To grunt and sweat under a weary life?

Wer trüge Laſten,
Und ſtöhnt' und ſchwitzte unter Lebensmüh?

But that the dread of something after death, —

Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod' —

The undiscover'd country, from whose bourn
No traveller returns, — puzzles the will;

Das neuentdeckte Land, von deß Bezirk
Kein Wandrer wiederkehrt — den Willen irrt,

And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?

Daß wir die Uebel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu unbekannten fliehen.

Thus conscience does make cowards of us all,

So macht Gewiſſen Feige aus uns allen.

Dies alſo iſt, was nicht blos mir, ſondern allen Menſchen den Muth lähmt. — Hier ſchließt der Redner nun wieder ſeine Gedankenfolge unmittelbar an jenen bewegten Monolog des Zornes:

And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought;
Der angebornen Farbe der Entſchließung
Wird des Gedankens Bläſſe angekränkelt;

außerordentlich ſchön geſagt, im Originale, wie in der Ueberſetzung.

And entreprizes of great pith and moment,
With this regard, the currents turn awry,
And lose the name of action. —
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch dieſe Rückſicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren ſo der Handlung Namen. —

Im zweiten Verſe lieſt man auch wol mit der „Folio" beſſer turn away für awry. Wer nun aber auch bis auf dieſe letzten Verſe, ſei es ſelbſt etwas gewaltſam, die bisherige Erklärung hat beibehalten können, dem ſollte es doch wol mit dieſem Schluß, wenn er aufrichtig zu Werke geht, ſehr ſchwer, wenn nicht ganz unmöglich, fallen. Iſt denn jeder Selbſtmord eine Handlung, ein Unternehmen voll Mark und Nachdruck? Und könnte Hamlet ſich wol ſelbſt ſo ungeheuer belügen, die gemeine Feigheit, ſich jetzt, unter dieſen Umſtänden, ſelber umzubringen, um nur ſeiner ihm läſtigen Aufgabe zu entfliehen, ſo vornehm zu benamen? Er iſt überhaupt kein Held, er zeigt, wie er auch Ophelien geſteht, Schwächen aller Art; faſt alles Gute und alles Böſe des Menſchen kommt in ihm zur Sprache: aber es hieße doch allzu tief ſinken, wenn er jetzt darüber nachſinnen könnte, ob er ſich nicht lieber umbringen ſollte, und ſelbſt dieſes nur wieder aus Furcht unterließe. Mich wundert nur, daß ihn ſeine Freunde und Bewunderer ſo tief haben ſinken laſſen, ohne ſich mit Unwillen von ihm abzuwenden. Ein gewiſſes Gelüſt zum Selbſtmord und der

Lebensverachtung, welches eine Zeitlang die Gemüther beherrschte, ist vielleicht mit Ursache, daß man diesen Monolog mißverstand und einseitig und übertrieben bewunderte. Sehen wir nun aber von diesem Schluß auf alles Vorige zurück, lesen wir ihn nach meiner Erklärung noch einmal, so ist Alles natürlich, bedeutend und passend: Unternehmungen voll Mark und Nachdruck, z. B. einem Usurpator das Reich entreißen, einen ermordeten Vater rächen, die Stelle als König einnehmen, auf welche Geburt und Landesrecht Anspruch geben, Soldaten, Volk und Große für sich zu dieser Umwälzung gewinnen, ja, dies ist allerdings Handlung, Unternehmung, — und diese, wie ähnliche große Plane, werden aus der Bahn gelenkt und ersterben im Vorsatz, weil der Unternehmer zagt, weil es ihm nicht gleichgültig ist, ob er in diesem Kampfe selbst zu Grunde geht. Noch ist zu bemerken, daß Hamlet nur Leiden anführt, die uns von Anderen zugefügt, und an diesen gestraft werden können, nicht aber solche, die den Selbstmord am ersten entschuldigen könnten, wie: unheilbare Krankheit, tiefe Melancholie, ein Ekel am Leben, der nicht mehr zu überwinden ist, Gram um Freund oder Geliebte, um unersetzliche Güter, die so leicht allen Reiz dem Leben nehmen können, oder das Elend eines unfreiwilligen Mordes, und dergleichen. Von allem diesen wird nichts berührt. — Nach meiner Auslegung verstehe ich nun in Hamlet's Charakter alles Vorhergehende und Folgende; wenn er nun die Schauspieler ermahnt, sich während des Spiels vor dem Könige vergißt, und doch die Gelegenheit versäumt, als diesen sein Gewissen verrathen hat. Als er ihn betend findet, zagt er wieder, den entscheidenden Streich zu thun, und bildet sich lieber eine mehr als unmenschliche Rachsucht vor, um nur wieder eine Ursache, aufzuschieben, um

nur vor sich selbst eine Entschuldigung zu haben. Das Gegenstück ist Laertes, der, trotz seiner Frechheit, mit der er hineinstürmt, ebenfalls vor dem Könige zagt, zweifelt, den Augenblick versäumt, der nicht so wiederkehrt, und sich auch wol einbildet, eine andere und bessere Stunde in Zukunft anzutreffen. Bei seiner Mutter läßt der Prinz seinem bittern Unwillen freien Lauf; der Geist mahnt ihn wieder, er aber, der keinen festen Plan hat fassen können, läßt sich dennoch vom Könige nach England schicken. Polonius ist wie durch Zufall ermordet worden; sein Tod ist so wenig tragisch, daß ihm fast ein Anschein von Possirlichem beigemischt ist. Auf der Reise wird Hamlet auf wunderbare Weise gerettet; er kommt zurück und wendet seine kostbare Zeit dazu an, auf dem Kirchhofe trübsinnig zu philosophiren, um seinem Widerwillen gegen das Leben ein Fest zu geben. Seine Eitelkeit und sein Gefühl zugleich verursachen, daß er sich gegen Laertes ganz vergißt; er zaudert, er ist von Ahnungen bewegt, als man ihm den Zweikampf vorschlägt; wieder erwägt er, wie ängstlich es sei, das Leben zu wagen, und wie gering man es doch schätzen müsse. So geht er seinem und dem Untergange des Königs entgegen.

Diese Verachtung des Lebens, verbunden mit einer überreizten Anhänglichkeit an dasselbe, charakterisirt Hamlet in den meisten Scenen: dies wird auch ein Kennzeichen aller jener Gemüther sein, die durch verletzten Stolz und gekränktes Gefühl die Frische des Daseins, und durch Grübeln die ruhige, sichere Haltung verloren haben. In diesem trüben Wesen Hamlet's zeigen sich alle Leidenschaften finster; Rache, Zorn, Tücke, Neid, Stolz und Ehrsucht thun sich abschreckend hervor, aber wieder so durch Gefühl, Witz, Geschmack, Kenntnisse und Adel der Persönlichkeit gesänf-

tigt und verklärt, daß dieſe wunderbare Erſcheinung anzieht und feſſelt, daß ſelbſt ihre abſtoßenden Eigenſchaften nicht ohne Glanz, oder aller Größe entkleidet, ſich verkünden. Dieſe bizarre, unergründliche Vereinigung von Thorheit und Weisheit, Seelengröße und Kleinheit, Liebe und Haß, Eitelkeit und wahrem Stolz; dieſer Liebende, der Leidenſchaft zeigt, und dem man doch keine Liebe zutrauen kann, der als edler Freund ſpricht und fühlt, der durch ſeine Liebenswürdigkeit, die er anlegen kann, ſo oft er will, ein Abgott des Volkes iſt, der in gewiſſem Sinne ſeine ganze Umgebung überſieht und doch der Betrogene eines Jeden iſt; dieſe Miſchung von heterogenen Beſtandtheilen, der wir ſo oft, nur im kleineren Maßſtabe, im wirklichen Leben begegnen, und die man in neueren Zeiten recht eigentlich mit dem Namen des „Intereſſanten" hat taufen wollen; dieſe wunderſamen Widerſprüche, an denen faſt jeder begabte Menſch mehr oder minder leidet, kurz, das alles hier Zuſammengefaßte iſt wol die Urſache geweſen, warum dieſe Tragödie und dieſer Charakter ſo allgemeines Glück gemacht haben. Glaubte doch Jedermann, und mit einem gewiſſen Recht, hier den Dichter zu verſtehen; meinte doch faſt Jeder, die nämlichen Gefühle, oder ähnliche, erlebt zu haben. Darum hat auch die wunderbarſte Compoſition in der Geſchichte der Poeſie Epoche machen müſſen; ſeitdem haben wie viele engliſche Dichter dieſen Hamlet nachahmen, fortſetzen wollen, und unter den deutſchen Dichtern, wo findet man den Dänenprinzen, möchte man fragen, und Anklänge von ihm nicht wieder? Dies Werk hat ſowol jener Zeit, wie der unſrigen, ein Auge, oder einen Sinn mehr gegeben: ſo tiefſinnig, vielſeitig war die Menſchheit bis dahin noch nie aufgefaßt; ſo keck, luſtig bis zum Verzweifeln und tragiſch bis zum einfachen

Kinderton hinab waren die Geheimniſſe des Herzens noch nie ausgeplaudert worden. Die Schauder der Geiſterwelt, die verſtellte Politik des Palaſtes, der Aberwitz des gemeinen Sinnes, Melancholie und Spaß hatten ſich noch nie ſo nahe an einander vernehmen laſſen. Wie Buonarotti's „jüngſtes Gericht" verdrehte dies Werk auch eine Zeitlang alle Köpfe in England, wie es bei uns noch manchem unentwickelten Geiſte ſchwere Beängſtigungen oder den kitzelnden Trieb der Nachahmung und Ueberbietung zuführt. Es ſteht aber ſelbſt ſchon in ſeiner gewagten Größe ſo an der allerletzten Grenze des Möglichen, wie auch „Macbeth" und „Lear", daß das geringſte Ueberſchwanken, ſei es auch nur um eine Linie, nothwendig in das Abgeſchmackte hinabſtürzen muß.

Wie die Welt von dieſer unergründlichen Schöpfung begeiſtert und ergriffen ward, ſo vergafften ſich Viele auch nur darin, und konnten eben deshalb den lenkenden Geiſt, den spiritus rector, nicht finden. Die Meiſten aber begingen den menſchlichen Fehler, den Helden des Gedichtes allzu liebenswürdig zu ſehen, über ſeine Mängel hinwegzublicken, und ihn nur edel, zart, weich, und nichts als eine liebenswürdige Melancholie in ihm zu finden. Schröder that in jenen Jahren vielleicht nicht Unrecht, dieſem Bedürfniß, ſo viel es irgend möglich war, nachzugeben; und darum konnte, weil Alles gemildert war, ſein Hamlet auch leben bleiben. Die Zauber der Tragödie hätten ſonſt wahrſcheinlich unſere Landsleute damals nicht angeſprochen; iſt es doch mißlich, das Werk ſelbſt gegenwärtig noch ganz für ſich reden zu laſſen! Wir haben immer noch daran gedeutelt und gekünſtelt. Squenz und ſeine Geſellen haben nicht ſo Unrecht, wenn ſie bei ihrem Pyramus wiederholt die Warnung ausrufen: „Und das kön-

nen die Damen nicht vertragen!“ Viele unserer Herren aber auch nicht, und die Welt ist sich immer ziemlich gleich geblieben.

Nachtrag.

Ueber Hamlet's Monolog.

Viele Freunde des Briten haben meinen Bemerkungen über dies berühmte Selbstgespräch nicht unbedingt ihren Beifall geben können. Einige der Scharfsinnigsten, die sich mir mitgetheilt haben, können ihre frühere Ansicht nicht ganz fahren lassen, ohne mir doch völlig Unrecht zu geben: sie meinen, man könne jenes ältere Verständniß vielleicht mit dem meinigen verbinden, sodaß sich mit der ersten Hälfte des Monologs doch neben dem Gefühl der Rache ein Gelüst des Selbstmordes ausspreche, und erst in den letzten Versen sich dieses unbedingt verliere, und meiner Erklärung Raum gestatte. Es ist mir wenigstens gelungen, diese verständigen Leser irre zu machen; doch, wie es zu geschehen pflegt, haben sie auch mich wieder auf Augenblicke an meiner Auslegung irre gemacht. Daß in den Worten — to die, to sleep, — eine Todessehnsucht sich vielleicht wieder auffinden, und, auf eine, nur dem geschärften Auge sichtbare Weise, mit der Lust zum Selbstmorde verbinden ließe, ist vielleicht manchem Sinne klarer, als dem meinigen, und es bleibt am Ende hier, wie im ganzen Gedicht des Hamlet, Manches unauflösbar, und entzieht sich einer festen, unwandelbaren Ueberzeugung. Es gibt auch

im „Macbeth" einige poetische Räthsel aufzulösen, — und welches Stück des großen Dichters böte sie nicht dar, wenn man wahrhaft, mit den Augen der Seele, und nicht blos obenhin liest? Wenn ich auch meine Erklärung beibehalte, so lerne ich doch gern von geistreichen Kennern des Dichters, wenn sie mit Scharfsinn Ansichten vertheidigen, die mir fern liegen.

Die früheste Ausgabe des Hamlet, die wir bisher kannten, war eine in Quart von 1604, welche im Wesentlichen mit der Folioausgabe völlig übereinstimmte. Mir war daher die Nachricht, daß sich eine Quartausgabe von 1603 gefunden habe, sehr wichtig. Nicht, als wenn ich glaubte, es ließe sich irgend etwas entdecken, wodurch der Dichter, oder sein Meisterwerk, uns in Hauptsachen anders erscheinen könne, wie manche Bewunderer in Deutschland und selbst in England geträumt haben: sondern ich war überzeugt, einzelne Lesarten würden klarer werden, einige Vermuthungen sich bestätigen, und das Ganze uns vielleicht einen Anblick gewähren, in welcher Art der Dichter seine Werke anfangs schneller entwarf, um sie nachher, nachdem sie schon auf der Bühne erschienen waren und Glück gemacht hatten, zu überarbeiten. So hat es sich auch bestätigt. Wir verstehen offenbar jetzt einige Stellen besser, über welche vorher viel gestritten wurde, und ich freuete mich, daß meine Vermuthung, der Geist des Vaters müsse im vierten Akt in Hauskleidung, und nicht in der Rüstung erscheinen, hier bestätigt wurde, denn es steht ausdrücklich vorgeschrieben, daß er im Nachtgewande (in his nightgown) auftritt. Meine Ansicht des Polonius (der hier Carambis heißt) wird auch durch manche Züge, die in der späteren Ausgabe weggeblieben sind, gerechtfertigt, z. B. daß er, nachdem ihm die Tochter von des Prinzen Wahn-

sinn erzählt hat, ausruft: „Laß uns zum König; dieser Wahnsinn, wenn er auch eine Weile tobt, kann für deine Liebe doch günstig ausfallen.“ Uebrigens ist diese Edition so nachlässig und fehlerhaft gedruckt, so manche Verse fehlen oder sind falsch gestellt, daß man sieht, sie ist sehr eilig verfertigt, um nur schnell der Begierde des Publikums genug zu thun; und wenn sie auch keine unrechtmäßige Ausgabe ist, so ließ man dem Dichter wol nicht Zeit, sie durchzugehen, sondern nahm das Buch des Souffleurs und druckte ohne Kritik ab. Man könnte auf die Vermuthung gerathen, die Abschrift sei nach dem Gehör verfertigt, und der Schnellschreiber habe Vieles auslassen müssen, sodaß es nur die unvollständige Copie von 1604 sei, wenn nicht so Manches anders abgefaßt wäre, wenn die Edition nicht manche Schönheiten enthielte, die der Dichter nachher wieder auslöschte, und wobei man ein- oder zweimal in die Versuchung geräth, mit ihm zu streiten, ob er auch Recht beim Ausstreichen gehabt habe.

Was nun jenen berühmten Monolog betrifft, so kann man hier beide Meinungen bestätigt, ja vielleicht noch eine dritte und vierte finden; er lautet nämlich, seltsam genug, also:

Sein, oder nicht sein, — ja, das ist der Punkt. —
Zu sterben — schlafen. — Ist das Alles? Ja Alles.
Nein! schlafen, träumen, — ja wahrlich, dahin geht's.
Denn in dem Traum des Tod's, wenn wir erwachen,
Und vor den ew'gen Richter hingeführt,
Von wo kein Reisender noch je zurück kam, —
Das unentdeckte Land, — bei dessen Anblick
Der Sel'ge lächelt, der Verdammte flucht: —
Um dies allein, um diese freud'ge Hoffnung,
Wer trüge Hohn und Schmeichelei der Welt,
Verhöhnt vom Reichen, der Reiche verflucht vom Armen?

Die Witwe unterdrückt, gekränkt die Waise, —
Des Hungers Qual, oder des Tyrannen Zwang,
Und tausend Leiden außer diesen noch, —
Zu stöhnen, schwitzen unter Lebensmühsal, —
Wenn er den vollen Abschluß machen könnte
Mit einem bloßen Dolch? Wer trüge dies,
Als nur durch Hoffnung auf etwas nach dem Tode?
Dies stört den Kopf und macht den Sinn verwirrt,
Daß wir die Uebel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu unbekannten fliehen.
Ja dies, o dies Gewissen
Macht Feige aus uns Allen. —

Fehlen hier Worte oder Verse? Oder sind beide hie und da ungehörig gestellt? Oder kam dieser Monolog zuerst ganz so aus der Feder des Dichters? — Alle drei Fälle lassen sich, wenn man diese Ausgabe aufmerksam liest, vertheidigen.

Was aber vielleicht am meisten zu betrachten ist, ist die Stelle, an welcher dieser Monolog eingeschoben ist: zugleich die größte Abweichung von der Gestalt des Gedichtes, wie wir es jetzt besitzen. Nachdem Hamlet den Aufruf zur Rache aus dem Munde des Geistes vernommen, und seine Gefährten ein unbedingtes Stillschweigen über das Vorgefallene hat beschwören lassen (der Schluß des Ersten Aktes, nach den gewöhnlichen Eintheilungen), sehen wir Polonius (Carambis), der seinen Diener nach Paris sendet, um Laertes beobachten zu lassen (Akt II), Ophelia tritt erschreckt ein, um von Hamlet's Wahnsinn dem Vater die Kunde zu bringen, der sich sogleich entschließt, dem Könige den Vorfall mitzutheilen. Hierauf sieht man den König und dessen Gemahlin mit Rosenkranz und Güldenstern, welche berufen worden sind, um den Hamlet zu erforschen. Polonius, von der Tochter begleitet, tritt ein, und mel-

det die Gesandten, welche von Norwegen zurückgekommen sind: — Alles ungefähr in der Ordnung, wie es in der späteren Bearbeitung sich findet. Man sieht Hamlet lesend kommen, der König und Carambis verbergen sich, ihn zu behorchen, und der Prinz tritt nun, nach der Geisterscene des Ersten Aktes, zuerst mit jenem oben mitgetheilten Selbstgespräche auf, welches späterhin so berühmt geworden ist; darauf folgt die Scene mit Ophelien, ungefähr so, wie in unseren Ausgaben; dann entfernt sich der Prinz, um sogleich zurückzukehren, den Polonius hart anzulassen, den er einen Fischhändler nennt, und sich dann des Besuches von Rosenkranz und Güldenstern, der alten Schulgenossen, zu erfreuen, deren Absicht er aber bald durchschaut. Diese sagen ihm von den angekommenen Schauspielern, welche sofort erscheinen. Der Tod des Priamus wird vorgetragen, und Hamlet ergießt sich in einem heftigen Monologe über sich selbst. Hier also ist Alles umgekehrt. Der Wahnsinn des Prinzen fängt mit jenem Monologe über Tod und Leben an, der in der zweiten Ausgabe erst allen diesen Scenen folgt, so, daß wir ihn, nach der hergebrachten Eintheilung, erst im dritten Akte finden. Eine Umstellung der Scenen, eine Verwirrung beim Abdruck, ist bei näherer Prüfung nicht anzunehmen. Es ist also sehr merkwürdig, daß der Dichter bei mehr Muße den Ideengang, der uns jetzt in seinem Werke so nothwendig erscheint, aufnehmen, und den früheren fallen lassen konnte.

Liest man diese frühere Edition, offenbar eine eilige Arbeit des Dichters, sowie die erste Ausgabe der „Lustigen Weiber", oder den Quartdruck „Heinrich's des Fünften", von 1608, so hat man die wunderbare Empfindung, daß der größte dramatische Dichter, oder der größte Genius

überhaupt, sich etwas näher an die Reihe der gewöhnlichen Sterblichen schließt. Es war also nicht blos Ueberfülle eines ungezähmten Genius, die ihn um eine ganze Kopflänge alle anderen überragen ließ, sondern zugleich Ueberlegung, ruhige Betrachtung und Fleiß. Darum sind seine Aenderungen und Ueberarbeitungen so lehrreich, wie seine Werke selbst.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Zz

541636